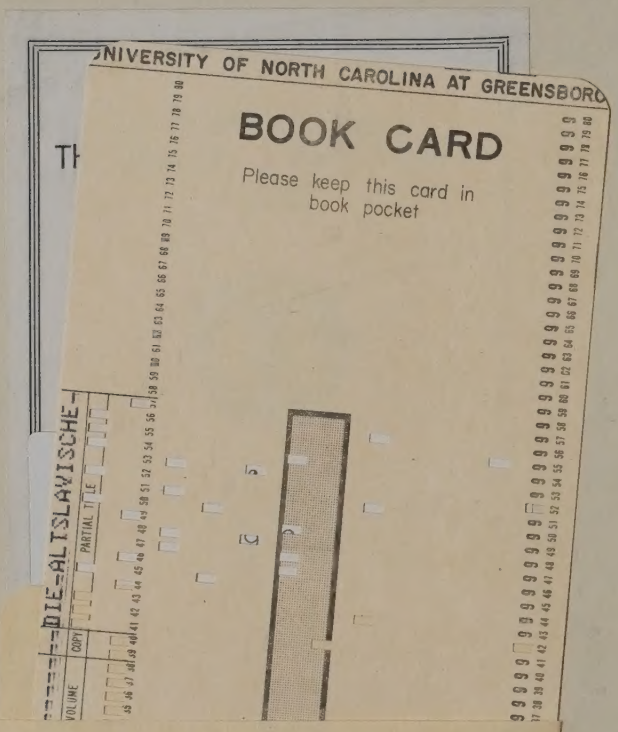
Je 17
122

ff N6976 .S9 c1 NGUV
Strzygowski / Die altslavische Kunst, ein Ver
Jackson Library-UNCG
3 0510 0420495X



University of North Carolina at
Greensboro, North Carolina 27412

Walter Clinton Jackson Library

Date Due

JOSEF STRZYGOWSKI / DIE ALTSLAVISCHE KUNST

4: 140

DIE ALTSLAVISCHE KUNST

EIN VERSUCH IHRES NACHWEISES

VON

JOSEF STRZYGOWSKI

37.2

MCMXXIX

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H. AUGSBURG

Arbeiten des I. Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien
(Lehrkanzel Strzygowski).

Band XL.

Das Ahnenerbe
Bücherei
ff
N
6976
S9

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1929 by Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg.
Printed in Germany.
Monotype-Satz und Druck von Rudolf M. Rohrer, Baden bei Wien.

IVAN MEŠTROVIĆ

ZUGEEIGNET

EINTEILUNG

ABBILDUNGSVERZEICHNIS IX

VORWORT XI

EINLEITUNG 1

1. Osteuropa in der Bildenden Kunst 1
2. Die nordische Kunstforschung im Banne des Humanismus 7
3. Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien 16
4. Der Feuertempel 26

DIE OSTSLAVEN 44

DIE SÜDSLAVEN 58

I. Die altkroatischen Denkmäler, ihr Wesen und die Möglichkeiten ihres Ursprunges 60

A. Das Kirchengebäude 66
a) Die Kuppel über dem Rund 69
b) Die Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen 75
c) Die einschiffige Tonnenkirche mit Pfeilervorlagen 82

B. Die altkroatischen Kirchenmöbel 90

II. Die bisherigen Beschauer der altkroatischen Kunst: Bulić, Eitelberger, Frey, Iveković, Jackson, Jelić, Monneret, Radić, Vasić 103

III. Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst 115

Einleitung 115

1. Die beharrenden Kräfte der altkroatischen Kunst 118

A. Lage und Norden 119
a) Nordseekreis und Stabbau 122
b) Westeuropa und Fachwerkbau 129
c) Osteuropa und Blockbau 133

B. Boden und Bauen 136
a) Der Palast des Attila 138
b) Die slavischen Tempel 145
Das Quadrat mit vier Mittelstützen 145
Der Achteckverband 147
Das Quadrat mit Halbkreisverstrebung 151
Sechspaßbauten 151

154615

c) Die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Blockbaues 156
Das Quadrat 160
Die Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen 162
Das latente Mittelquadrat 162
Längsbauten mit Kuppeln 163
Längsbauten mit Tonnen und Pfeilervorlagen im Innern 164

C. Blut und Schmücken 164

a) Der jüngere germanische Tierzierat 166
b) Das ältere mehrstreifige Bandgeflecht 167
Die iranische Gruppe 169
Die rein nordische Gruppe 178
Ursprungsfragen 184
Illyrer, Longobarden, Ursprung aus dem nordischen Holzbau . . . . . 184—186
Kerbschnitt 187
Die kroatische Kleinkunst von einst und jetzt 189

2. Willensmächte 191

Der Süden 192
A. Die Basilika 193
B. Die Darstellung 195
a) Das Fürstenrelief am Taufbrunnen des kleinen Tempels zu Split 197
b) Die Reliefdarstellungen aus der Jugend Christi im Donatusmuseum zu Zadar . . 204

3. Kräfte der Bewegung 209

A. Der Osten 211
B. Der Westen 212
a) Möglichkeit des kroatischen Einflusses auf den Westen 213
b) Die Vernichtung der altkroatischen Kunst 214

DIE WESTSLAVEN 217

1. Die mit Flechtbändern versehene Platte vom Wawel 218
2. Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven 222

ANHANG: ZUR MITTLERROLLE OSTEUROPAS IN DER BILDENDEN KUNST NORD- UND WESTEUROPAS 260

1. Das Tier im Schmucke des Osebergfundes 264
2. Sibirien und die Fisch-Vogel-Initiale 274
3. Die baltische Brücke 283

SCHLAGWORTREIHE 286

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. Seite

1. Budapest, Nationalmuseum: Goldhirsch von Tapioszentmarton... 9
2. Urnes, Holzkirche: Schnitzereien der Nordwand und Tür 11
3. Borgund, Stab- und Mastenkirche: Zwölfmastenbau mit Umgang .. 13
4. Sodankyle (Lappland), Holzkirche: Ansicht 14
5. Groß Karlowitz: Holzkirche: Ansicht und Grundriß 20
6. Bagaran, Kirche: Grundriß 29
7. Rusafa, Vierstützenbau: Grundr. 29
8. Nowgorod, Snamenskij Sobor: Ansicht 30
9. Jekaterinodar, Holzkirche Grundr. 31
10. Arkona, Svantevit-Tempel, Ausgrabungsfeld: Rechts im Winkel die Tempelreste 32
11. Susa, Tempel: Grundriß 33
12. Persepolis, Umgeb.: Feueraltäre 35
13. Ravenna, S. Apollinare in Classe: Apsismosaik: Landschaft 38
14. Apsismosaik nach Paulinus von Nola 39
15. Rabat Amman, Kreuzbau auf der Burg: Wandausstattung 40
16. Maikop, Silbervase: Landschaft (aufgerollt) 43
17. Ustje jepiskopske, Holzkirche: Leitgestalt mit drei Kuppeln..... 49

18 a. Wyschenka welika: Holzkirche: Grundrißskizze..... 50

18 b. Wyschenka welika, Holzkirche und Glockenturm 51

19. Chodorow, Holzkirche: Grundriß 50
20. Chodorow, Holzk.: Außenansicht 51
21. Jaryschev, Himmelfahrtskirche: Fünfkuppeltypus..... 52
22. Jaryschev, Himmelfahrtskirche: Fünfkuppeltypus (mit Glockent.) 53
23. Holzkirche der Ukraine: Kuppelbildung, von innen gesehen 54
24. Holzkirche der Ukraine: Kuppelbildung, von innen ges.: Einzelheit 54

25/26. Dubrovnik, Museum: Steinplatte auf beiden Seiten bearbeitet ... 62

27. Oslo, Osebergschiff, Wagen: Gesamtansicht..... 63
28. Split, Porta aurea, Martinskapelle: Schranke 64
29. Zagreb, Museum: Steinpfeiler aus Ilok 65
30. Innsbruck, Ferdinandeum: Holzpfeiler aus Windisch Matrei 65
31. Vis, Rundbau: Ansicht, Grundriß und Schnitt..... 66
32. Zadar, Donatuskirche: Ansicht von Nordosten 67
33. Zadar, Donatuskirche: Grundriß 68
34. Zadar, Donatusk.: Längsschnitt 69
35. Zadar, Donatuskirche: Innenansicht mit Apsis..... 70
36. Zadar, Donatuskirche: Grundriß des oberen Stockwerkes 71
37. Zadar, Donatuskirche: Innenansicht von der Empore aus nach Osten 72
38. Zadar, Donatuskirche: Die Grundmauern mit antiken Resten.... 73

Abb. Seite

39. Schleswig, zerstörte Michaelskirche: Grundriß 74
40. Rund- und Achteckbauten auf Bornholm und Seeland, in Fulda, Goslar: Grundrisse und Schnitte 75

41/42. Nin, Sv. Križ: Grundriß und Querschnitt..... 77

43. Firuzabad, Sasanidischer Palast: Trichternische der Kuppel. (Nach Dieulafoy.)..... 78
44. Sarvistan, Palast: Verstrebung des Gewölbes eines Längssaales durch Rechteckapsiden mit Trichternischen. (Nach Dieulafoy.)..... 79
45. Split, Sv. Nikola: Grundriß. (Nach Monneret.) 80
46. Zadar, Alte Peterskapelle: Innenansicht. (Nach Monneret.) 81
47. Sv. Ivan bei Ston auf Pelješać: Innenansicht 83
48. Koločep: Altkroatische Ziersteine 84

49/50. Zestinja, Sv. Jurje: Grundriß und Längsschnitt 84

51/52. Cetina, Sv. Spas: Außenansicht und Grundriß 85

53. Uzdolje, Lukaskirche: Grundriß. 86

54—56. Biševo, Silvesterkirche: Grundriß und Schnitte 87

57—61. Mesopotamische Kirchen (Tur Abdin): Grundrisse 88

62. Sv. Mihajlo in Ston auf Pelješać: Blendnischen-Ausstattung der Außenwände 89
63. Dubrovnik: Altkroatische Reste, wie sie einzeln gefunden und ins Museum gebracht wurden..... 90
64. Zagreb, Museum: Branimir-Stein von 888..... 91
65. Venedig, Museo archeologico: Taufbecken des Vičeslav 93
66. Knin, Altkroatisches Museum: Mutimirgiebel 93
67. St. Peter am Bichl, Kirche: Vermauerte ältere Reste..... 94
68. Pandrethan, Tempel: Außenansicht 95
69. Pandrethan, Tempel: Steindecke 96
70. Torneå, Holzkirche: Schranke .. 97
71. Monioniska (Lappland): Reste einer Holzschranke 98
72. Pyhämää, Holzkirche: „Korbalken" (Schranke) 99
73. Pyhämää, Holzkirche: Schranke. 100

74—76. Krakau, Wawel, Konchenrundbau: Grundriß und Einzelheiten 101

77—80. Nin, Sv. Nikola: Ansicht, Grundriß und Einzelheiten 101
81. Krakau, Wawel: Vermauerter älterer Rest..... 101
82. Knin, Altkroatisches Museum: Drzislav-Platten 102
83. Ston, Mihajlokirche: Fenster ...102
84. Knin, Museum: Gruppe von Zierplatten 105
85. Knin, Museum: Gruppe von korinthischen Kapitellen.....105
86. Knin, Museum: Korbkapitell und Reste von korinth. Kapitellen...105

Abb. Seite

87. Knin, Museum: Aufsatz 106
88. S. Maria in Salona: Grundriß .109
89. Doclea (Montenegro), Kreuzbau in Quadern: Grundriß 113
90. Velika Mlaka, Holzk.: Ansicht .114

91—93. Velika Mlaka, Holzkirche: Grundriß und Schnitte 114

94. Sedlarica, Holzkirche: Tonnengewölbe 115
95. Stockholm, Historisches Museum: Holzkirche aus Hemsö (Wiederherstellungsversuch) 122
96. Greenstead, Kirche: Wiederverwendete Reste einer alten Holzkirche (Stabbau) 123
97. Gol, Holzkirche: Dach auf Masten, Stabwand 124
98. Flaa, Holzkirche: Leitgestalt mit einem Mast 124
99. Lomen, Holzk. und Glockenturm 125
100. Lomen, Holzkirche: Leitgestalt mit vier Masten 125
101. Borgund, Holzkirche mit Glockenturm 126

102/3. Gradina bei Solin: Grundriß und erhaltene Mauerhöhe 127

104. Zwarthnotz, Gregork.: Grundriß 128
105. Katznase: Fachwerkkirche mit Tonnengewölbe 129
106. Saloinen, Blockk.: Querschnitt. 130
107. Saloinen, Werkart der Langkirche mit Hohlpfeilern 131
108. Saloinen, Blockkirche mit zwei Pfeilern 131
109. Vöyri, Holzbau: Umbau vom Längszum Kreuzbau.....131
110. Kuru, Holz-Kreuzkirche: Grundriß 132
111. Hiitola, Kreuzkirche in Holz: Außenansicht 132
112. Paavola, Kreuzkirche: Kreuzgewölbe des Tonnenschnittes....132
113. Multia, Kreuzkirche: Kuppel mit Kreuzgurten.....133
114. Kortesjervi: Holzkuppel mit Hängezwickeln (Pendentifs) 133
115. Kärkölö, Kreuzkirche: Kuppel mit Hängezwickeln.....133
116. Finnisches Wohnhaus mit gewölbter Decke 134
117. Sokolowka: Dreikuppelkirche mit Umgang 135
118. Ravenna, Theodorichsgrab: Oberer Teil, Außenansicht 136
119. Ravenna, Theodorichsgrab: Kranzgesimse 137
120. Zwarthnotz, Gregorkirche: Reste des Kranzgesimses 137

121/2. Dorf und Saal des Attila (nach Stephani): Grundrisse 140

123. Rab, Dom, Ziborium: Ältere Reste wiederverwendet 143
124. Rab, Dom: Altkroatische Reste in einem jüngeren Ziborium wieder verwendet.....143
125. Zadar, Donatusmuseum: Altkroatische Reste um einen Bogen mit Inschriftaufsatz 144

Abb. Seite

126/127. Brandenburg, Marienkirche auf dem Harlungerberge (zerstört): Grundriß und Längsschnitt (nach Kupferstichen) ... 148
128. Blockverband im recht. Winkel 149
129. Blockverband aus drei Seiten eines Achteckes ... 149
130. Mastara, Johanneskirche: Ansicht von Südwesten ... 150
131. Mastara, Johannesk.: Grundriß 150
132/133. Split, Sv. Trojstvo, Sechspaß: Grundriß und Schnitt ... 151
134. Split, Sv. Trojstvo: Ansicht von Westen ... 152
135. Split, Sv. Trojstvo: Ansicht von Osten ... 153
136. Split, Sv. Trojstvo: Innenansicht 154
137/138. Zadar, Dom, Baptisterium: Grundriß und Schnitt ... 155
139. Zadar, Sv. Orsola: Grundriß .. 155
140/141. Treppeln, Holzkirche: Grundriß und Apsis ... 156
142—144. Ludorf, Steinkirche: Grundriß und Schnitte ... 157
145. Nin, Sv. Križ: Nordwestansicht (das Dach an Stelle der Kuppel erneut) ... 161
146. Split, Sv. Eufemija: Längsbau mit konischer Kuppel (nach Eitelberger) ... 162
147. Oslo, Osebergschiff, Vierter Schlitten: Gesamtansicht ... 165
148. Oslo, Osebergschiff, Vierter Schlitten: Einzelheit v. Untergestell 166
149. Oslo, Osebergschiff, Vierter Schlitten: Schmalwand des Kastens 167
150. Privatbesitz, Holztafel mit zweistreifigem Bandgeflecht und Tieren (aus Split) ... 167
151. Knin, Altkroatisches Museum: Schrankenrest ... 168
152. Zadar, Donatusm.: Steinplatte 169
153. Zadar, Donatusmuseum: Kapitell aus Rab ... 170
154. Knin, Altkroatisches Museum: Stefaton-Pfeiler ... 171
155. Split, Baptisterium, Taufbrunnen: Einzelheit mit Pentagramm ... 172
156. Zadar, Pranger: Antike Säule 173
157. Zadar, Pranger: Altkroat. Tafel 173
158. Zadar, Donatusmuseum: Sarkophag ... 174
159. Nin, Altkroatisches Museum: Helm von Sv. Vid bei Metković 175
160. Knin, Altkroatisches Museum: Antike Platten zu einem Sarkophage wieder verwendet ... 176
161. Knin, Altkroatisches Museum: Metallfund aus Biskupija ... 176
162. Knin, Altkroatisches Museum: Große Sporen aus Biskupija (Bronze, vergoldet) ... 177
163. Knin, Altkroatisches Museum: Kleinere Sporen aus Biskupija 178
164. Knin, Altkroatisches Museum: Ein drittes Paar Sporen aus Eisen 179
165. Oslo, Osebergschiff, Dritter Schlitten: Gesamtansicht ... 180
166. Oslo, Osebergschiff, Zweiter Schlitten: Untergestell ... 181
167. Oslo, Osebergschiff, Dritter Schlitten: Schmalwand ... 181

Abb. Seite

168. Knin, Altkroat. Museum: Platte mit Kreis- und Rautenzierat .. 182
169. Eardisley, Kirche, Taufbecken: Ansicht (nach Samuel Gardner) .. 182
170. Borkendorf, Bronzescheibe 183
171. Zadar, Donatusmuseum: Reste eines Ziboriums, oben eine Platte mit Schachbrettmuster ... 183
172. Donja dolna (Bosnien): Funde in Pfahlbauten ... 184
173. Donja dolna (Bosnien): Funde in Pfahlbauten ... 185
174. Split, Archäologisches Museum: Reste einer Schrankenplatte (zugleich Musterbeispiel für die altkroatische Werkart der Bildnerei, besonders des Dreistreifes) 188
175. Der untere Rand der Gamaschen in Abb. 176—179 vergrößert 190
176—179. Privatbesitz, Kroatisches Tuchmosaik und Kettelstich-Stickerei: Kleid-, Fuß- und (oben) Ärmelbesatz ... 190
180. Privatbesitz: Kroat. Schafpelz mit rot auf gelb aufgelegtem Zierat 191
181. Cividale, Altar des Ratchis: Christus ... 196
182. Biskupija, Kirche, Mariengiebel 196
183. Split, Baptisterium: Taufbecken 197
184. Split, Baptisterium: Fürstenrelief vom Taufbecken ... 198
185. Paris, Bibl. nat., Psalter: Karl der Kahle ... 199
186/187. Siegel Heinrichs II. und III 199
188. Wien, Nationalbibl., Dioskorides: Die Prinzessin Anicia Juliana .. 200
189. Konstantinopel, Sophienkirche: Mosaik über dem Eingange ... 201
190. Paris, Louvre, Goldenes Antependium: Christus mit Engeln ... 202
191. Ston, Sv. Mihajlo, Apsismalerei: Altkroatischer Fürst ... 203
192. Ston, Sv. Mihajlo, Apsismalereien: Kopf des Fürsten ... 204
193. Zadar, Donatusmus.: Flachrelief mit Begegnung, Geburt u. Anbetung 205
194. Zadar, Donatusmuseum: Flachrelief m. Kindermord, Flucht u. Taufe 205
195. Zadar, Donatusmuseum: Flachrelief m. dem Reste einer Verkündigung 206
196. Konstantinopel, Kais. ottom. Museum: Goldmedaillon ... 207
197. Privatbesitz, Goldmedaillon: Taufe Christi ... 207
198. Charlieu, Flachrelief: Daniel in der Löwengrube ... 208
199. Knin, Museum: Steinbildnerei 209
200. Kairuan, Mimbar in Holz: Einzelheit ... 212
201. Dubrovnik, Museum: Romanische Bildnerei, Breitseite ... 215
202. Dubrovnik, Museum: Romanische Bildnerei, Vorderseite ... 215
203. Krakau, Waweldom: Zweistreifige Zierplatte ... 218
204. Typus I — Altböhmische Kirchen — 226
205. Typus II — Altböhmische Kirchen — 227
206. Typus III — Altböhmische Kirchen — 227
207. Typus IV — Altböhmische Kirchen — 227
208. Typus V — Altböhmische Kirchen — 227
209. Typus VI — Altböhmische Kirchen — 228
210. Vlňoves, Steinkirche ... 228

Abb. Seite

211. Vlňoves, Steinkirche ... 229
212/213. Seitendorf, Holzkirche 230
214/215. Tychau, Holzkirche ... 231
216/217. Hodslavice, Holzkirche 231
218. Hodslavice, Holzkirche ... 231
219. Smograu, Holzkirche ... 232
220. Smograu, Holzkirche ... 232
221. Syrin, Holzkirche: Ansicht 233
222. Syrin, Holzkirche: Kanzel und Grundriß ... 233
223. Lubom, Holzkirche: Ansicht .. 233
224. Lubom, Holzk.: Grundriß u. Tür 234
225. Herzoglich Zawada, Holzkirche. 235
226. Holzkirchen: *a*) Komrowitz, *b*) Alt-Saybusch ... 235
227. Groß-Karlowitz: Holzkirche: Ansicht und Grundriß ... 236
228. Ploske, Holzkirche ... 242
229. Karte von Verbreitung und Leitgestalten der Holzkirchen an der alten schles.-galiz. Grenze ... 243
230. Karte von Verbreitung und Leitgestalten der Holzkirchen in der Slovakei und Karpathorußland (nach Zaloziecky) ... 244
231. Jasinja, Holzkirche ... 246
232. Jasinja, Holzkirche ... 246
233. Petejävesi, Kreuzkirche in Holz 246
234/235. Sziney-Tagyalja, Holzkirche 247
236. Sziney-Tagyalja, Holzkirche ... 247
237. „Dreifaltigkeit" bei St. Veit, Einblick in Dach und Decke ... 248
238. Krajnikovo bei Huszt, Holzk. .. 248
239. Apscha, Holzkirche ... 249
240/241. Ruovesi, Holzkirche ... 249
242. Barton-on-Humber, Steinkirche 254
243. Barton-on-Humber, Steinkirche 254
244—246. Stockholm, Museum: Altgermanische Silberbeschläge aus Gotland (nach Salin) ... 262
247. Oslo, Universitätsmus., Osebergschiff: Eine Schmals. d. Wagens 265
248. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Eine Langseite des Wagenkastens ... 266
249. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Schmuck des Schiffes .. 267
250. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Einzelfront vom vierten Schlitten ... 268
251/252. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Zwei Drachenstäbe . 269
253. Leningrad, Ermitage: Rolltier in Gold, aus Sibirien ... 271
254. Paris, Bibl. nat. lat. 12135: Ambrosius: Fischvogelinitialen ... 277
255. Merowingische Initiale und altägyptische Fischmuster ... 278
256. Paris, Bibl. nat. 129, 11: F. 116 v. 278
257. Paris, Bibl. nat. 129, 11: F. 123 v. 278
258. Paris, Bibl. nat. 129, 14: Fol. 88 v.: Fischvogelinitiale ... 279
259. Paris, Louvre: Altarabische Brettschnitzerei ... 279
260. Amurvölker, Arbeit in Birkenrinde: Fisch, Vogel und Ranke ... 280
261. Leningrad, Ermitage: Goldbeschlag aus Sibirien ... 281
262. Sibirisches Goldstück und Goldring aus Transoxanien ... 281
263. Flensburg, Museum: Silb. Ortband aus dem Nydamer Schatzfunde 282

VORWORT

Wer von altslavischer Kunst, d. h. einer slavischen Kunst spricht, die vor dem Eingreifen von Byzanz und Rom bestand und zu jenen Kulturgütern gehört, an denen weder Christentum, noch irgendeine Art Monarchie, noch auch mönchische Bildung viel zu ändern vermochten, der wird mit einem Achselzucken erledigt und womöglich nationalen oder rassischen Übereifers geziehen. Was ich heute für die Slaven tue, habe ich gestern für die Germanen bzw. Deutschen, Angelsachsen, Norweger und für die Finnen getan. Da ich selbst, trotz meines polnischen Namens, väterlicher- wie mütterlicherseits Deutscher bin und meine Familie seit Geschlechtern für das Deutschtum der kleinen Sprachinsel Bielitz-Biala an der schlesisch-galizischen Grenze des alten Österreich gekämpft hat, so wird man mir kaum polnischen bzw. slavischen „Chauvinismus" zumuten, sondern vielleicht von vornherein geneigt sein, anzuerkennen, daß es sich wohl um eine wissenschaftlich erkannte Wahrheit handeln müsse. Ob sie ernst zu nehmen ist, mag das vorliegende Buch erweisen.

Das Werk ist hervorgegangen aus meinen zuerst kroatisch erschienenen „Untersuchungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst", dazu mehreren Aufsätzen, endlich Überlegungen, die diese unabhängig voneinander entstandenen Arbeiten in der Folge durch Zusammenschließen der Tatsachen und Annahmen im Sinne meiner „Krisis der Geisteswissenschaften" auslösten. Ich gliedere das Werk nicht nach der Entstehungszeit dieser Arbeiten, schweiße sie vielmehr durch Einschiebung neuer Teile und Umarbeitung der alten zu einer neuen Einheit zusammen unter dem Namen der osteuropäischen bzw. altslavischen Kunst. Tatsache ist, daß die einzelnen Untersuchungen von ganz verschiedenen Seiten auf dieses eine Ziel losgehen. Mir wird das freilich erst nachträglich bewußt. Die Einteilung Osteuropas nach Ostslaven, Südslaven und Westslaven entspricht der Hervorhebung des östlichen Kernes der ganzen Gruppe und reiht die übrigen slavischen Denkmäler nach dem Alter ihrer Erhaltung aneinander.

Die führende Rolle spielt auch hier wieder wie in meinem Bande über Westeuropa der Tempel- bzw. Kirchenbau. Ich bin mir wohl bewußt, damit eine der schlimmsten Einseitigkeiten der bisherigen Kunstgeschichte mitzumachen. Doch habe ich leider nur auf diesem Gebiete einige Erfahrung sammeln können. Immerhin streife ich doch wenigstens einmal ein zweites Gebiet, das des Wehrbaues, der für eine bestimmte Kunstform entscheidend geworden zu sein scheint. Im übrigen habe ich mir die Arbeit vor fünf Jahren besonders schwer gemacht dadurch, daß ich mit jenem Gebiete westslavischer Kunst begann, in dem die Holzkirchen heute am dünnsten gesät sind, in Böhmen und Mähren, Ländern, die an der Bauentwicklung der Steinstile unmittelbar teilnehmen und die Holzkirchen schon seit Jahrhunderten fast zum Aussterben gebracht haben. Da wird es begreiflich, daß, was ich, aus Armenien und Finnland kommend, als durch den Holzbau bedingt erkannte, einem lediglich zum Denken in den westeuropäischen und den byzantinischen Steinstilen Erzogenen unverständlich bleiben mußte. Die Kunsthistoriker ahnen vorläufig noch kaum, wie gründlich sie umsatteln müssen, wollen sie den historisch verfahrenen Karren fachmännisch wieder ins Geleise bringen.

Zu den entscheidenden Forderungen gehört, daß wir die Dinge nicht immer nur vom Mittelmeere und

dem Westen aus ansehen, sondern Westeuropa nach dem Osten mit einer Welt in Verbindung bringen, die bis jetzt fast unbeachtet blieb: mit Osteuropa als Hinterland des eigentlichen Asiens. Was das letztere ist, habe ich schon 1917 in meinem „Altai-Iran und Völkerwanderung" zu zeigen gesucht. Wenn daher die Herausgeber der 2. Auflage von Riegls „Spätrömische Kunstindustrie", nachdem mein Buch zehn Jahre vorliegt, es nicht kennen, dann darf man sich freilich nicht wundern, daß die Kunsthistoriker, die der Sache bei ihrer jetzigen westeuropäischen Einstellung ferne stehen, davon nichts wissen. Und doch wird gerade das vorliegende Buch zeigen, daß wir in unserem Denken bei wissenschaftlicher Einstellung um Osteuropa und Nordasien nicht herumkommen.

In den Dingen, die nachfolgend zur Sprache gelangen, sollten die sog. byzantinischen Kongresse führend eingreifen. Der 2. internationale Kongreß der Byzantinischen Studien setzte eine lange Reihe solcher Kongresse vor dem Kriege fort, die nach dem Kriege in Bukarest wieder aufgenommen wurden. Als Krumbacher, ich u. a. 1891 die Byzantinische Zeitschrift begründeten, war unsere Absicht, Osteuropa in der Wissenschaft zu Worte kommen zu lassen. Man hatte bis dahin den Begriff Europa gern, wie selbstverständlich, auf Westeuropa eingeschränkt, nur die Politiker wußten, wie entschieden Osteuropa unter Umständen in „Europa" seine Stimme führend erheben konnte. Im übrigen arbeiteten die Geisteswissenschaften, ohne sich viel um Osteuropa und das zweite Rom „Byzanz", d. i. das griechische Konstantinopel, zu kümmern. Ich habe die Wandlung im Rahmen meines eigenen Faches, der Forschung über Bildende Kunst, in lebhafter Teilnahme mitgemacht. Nun waren die „Byzantinisten" also in Belgrad versammelt und die vorbereitende Leitung hatte zum mindesten eine Sektion (V) gebildet, die über die Beziehungen und Einflüsse zwischen Byzanz und seinen nordischen Nachbarn arbeiten sollte. Die wichtigsten dieser Nachbarn sind die Slaven. Die allgemeine Meinung ist, daß die Slaven, was sie an Kultur besitzen, von Byzanz ebenso übernommen hätten, wie Westeuropa von Rom. Immer handelt es sich um das „antike Erbe", d. h. um die Erbschaft nach der griechisch-römischen Blüte der Mittelmeerländer. Um darin eine Entscheidung treffen zu können, muß man erst wissen, was die Slaven an Kulturgütern besaßen, bevor sie mit Byzanz in Berührung kamen. Wird die Sache so angesehen, dann leuchtet ein, welche große Bedeutung die byzantinischen Kongresse haben könnten: sie arbeiten dann nicht nur über Byzanz und die Ausbreitung seiner Art, sondern haben vor allem auch die Voraussetzungen dieser Ausbreitung zu berücksichtigen. Vgl. dazu mein „Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst" (Vjestnik 1928).

Das vorliegende Buch wendet sich also von Westeuropa wieder nach meinem alten Arbeitsgebiete Byzanz und zu dem, was ich dahinter und hinter dem Hellenismus entdeckte: Osteuropa und Asien. Wir haben in den letzten Jahrhunderten so blind nur das Mittelmeer und Westeuropa im Auge gehabt, daß jene Welt der Kunst, in der keine Macht zum Steinbau und zur Verwendung der menschlichen Gestalt drängte, erst jetzt zum Vorschein kommen kann. Man lese dazu meinen Aufsatz „Natur und Unnatur in der Bildenden Kunst" (Mannus 1928, S. 1 f.). Es geht nicht länger an, daß die Wissenschaft, was ihr unbequem ist, einfach beiseite läßt. Im Gebiete der osteuropäischen Kunst hat jetzt die Sowjetregierung in der Pflege der Bildenden Kunst und ihrer geschichtlichen Denkmäler geradezu ein Aushängeschild für ihre Kulturbestrebungen geschaffen. Wir können, was darüber verlautet, vom grünen Tisch aus nicht beurteilen. Aber das eine ist sicher, daß eine Anzahl höchst rühriger und tüchtiger jüngerer Forscher am Werke ist und darüber in den westeuropäischen Zeitschriften ausgiebig Bericht erstattet. Wir werden uns unten insbesondere mit diesen Arbeiten auseinander zu setzen haben. Die Erweiterung des Gesichtskreises auf den alten Zusammenhang Osteuropas mit Nord-

asien tut dringend not. Ich hoffe, daß das vorliegende Werk dazu vielleicht einen Anstoß geben könnte. Wenn die einzelnen Staaten des Sowjetbundes sich in der Kunstwissenschaft ernstlich in die Hände arbeiteten, würde diese Wendung ganz von selbst einen ungemein vielversprechenden Boden gewinnen. Ich habe meinen Weg Schritt für Schritt von der klassischen Archäologie aus nehmen und ein Vorurteil nach dem anderen im Laufe von Jahrzehnten ablegen müssen, bevor ich mich zu der Auffassung durchrang, die ich im vorliegenden Buche darlege. Die Forschung über altslavische Kunst geht bei mir von der Ostküste der Adria aus. Ich lege die dafür bezeichnende, zuerst kroatisch erschienene Arbeit, für die ich wegen der Übersetzung keine Verantwortung übernehmen konnte, hier vermehrt deutsch vor.

Es war im J. 1887, als ich, ein junger Wiener Privatdozent, über Zagreb nach Dalmatien fuhr, um dort meine Weihnachtsferien zu verbringen. Seit dieser ersten Bereisung des Landes war mein Auge auf die altkroatischen Denkmäler gerichtet. In den „Kunstgeschichtlichen Charakterbildern aus Österreich-Ungarn" schon, herausgegeben von A. Ilg, behandelte ich sie 1893 in dem Abschnitte über das frühe und hohe Mittelalter. Im Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M. von 1910 findet man einen Vortrag über „Die nachklassische Kunst auf dem Balkan", in dem Buche über die Wiener Universitätsreise 1911 einen anderen über „Die orientalische Kunst in Dalmatien". Inzwischen hat mich meine Lebensarbeit durch fast ganz Asien und den Norden Europas geführt. Nun erst glaube ich zu sehen, wie das Rätsel zu lösen sei, das mir schon vor vierzig Jahren in meinem „Cimabue und Rom" zuerst aufgefallen war. Vom Osten kommend, war ich 1914 gern einer Einladung der serbischen Akademie der Wissenschaften in Beograd gefolgt, mich an der Aufnahme der Freskenfolgen in den altserbischen Kirchen und Klöstern zu beteiligen. Damit zuerst war ich den Fragen der südslavischen Kunst, nach meinen ausgedehnten Orientforschungen, wieder näher getreten. Als ich das Buch über die altkroatische Kunst schrieb, kehrte ich von einer Vortragsreise aus England zurück, auf der ich an der London University eine Folge von vier Vorträgen über „Early northeuropean church art and wood architecture" mit einer Vorlesung über den vorromanischen Kirchenbau der Kroaten begann. Man sieht also, daß ich auf die Tatsache des Vorhandenseins alter Kirchenbauten bei den Kroaten ein besonderes Gewicht lege. Das wird wohl auch der Grund sein, weswegen ich, der Ausländer, eingeladen wurde, diese Arbeit zuerst als Festschrift einer kroatischen Tausendjahrfeier zu verfassen. Mehrere Vorträge in Zagreb hatten im Frühjahre 1924 zur Mitarbeit auf dem beachtenswerten Gebiete aufzufordern gesucht; ich hoffte damals, daß vielleicht mit der ersten Ausgabe des Hauptteiles der vorliegenden Schrift bei der kroatischen Nation Eifer und Teilnahme geweckt werden könnte und nahm daher die ehrende Einladung gern an.

Ich will mit dem Abschnitt über die altkroatische Kunst nicht mehr erreichen, als daß man anfängt, die Möglichkeit, die ich aufzuweisen versuchen werde, der Untersuchung wert zu erachten. Sie ist so neu, daß ich nicht hoffen darf gleich zu überzeugen — besonders wenn die Humanisten, unter den Kroaten selbst L. Karaman, von vornherein dagegen schüren. Was ich hier in erster Linie von den Kroaten verlange, gilt in gleichem Maße von allen Nordvölkern: Sie sollten beginnen, danach zu forschen, ob es denn wahr sei, daß sie am Beginne der Christianisierung lediglich auf das angewiesen waren, was ihnen von Rom und Byzanz zugetragen wurde.

Meine Lebensarbeit hat mich zuerst darauf geführt, daß die vorderasiatischen Völker noch am Beginne der christlichen Zeit eigene Wege gingen und aus ihren frühesten Kirchenbauten auf eine allem Griechischen und Römischen gegenüber eigenartige Bauweise geschlossen werden kann. Vom

fernsten Osten Vorderasiens, von Iran aus, ging ich dann, einem sachlichen Zwange folgend, auf den Norden Europas über. Die Fragestellung, die sich dabei allmählich für den europäischen Osten ergab, ist in dem Aufsatze „Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien“ erörtert. Den ersten Schritt zum Nachweise der tatsächlichen Sachlage habe ich aber erst unter dem Titel „Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven“ getan. Zwischen diese Arbeiten ist im vorliegenden Buche der Abschnitt über die Südslaven eingeschoben. Ich setze darin einen bereits im übrigen Osteuropa begonnenen Weg fort, indem ich zurückgreife auf mein Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa“. Die Südslaven (und der Stamm der Kroaten im besonderen) wohnen, ähnlich wie die Armenier, am Rande des Nordens gegen die Mitte und den Süden zu; sie haben die frühesten Spuren des eigenartigen Nordstromes auf Südboden hinterlassen. Für das übrige Europa kann ich mich auf mein „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas“ und auf das Werk von Albrecht Haupt „Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen“, in zweiter Auflage 1923 erschienen, berufen. Haupt hat an der Grenze von Friaul Halt gemacht und die slavischen Völker unberücksichtigt gelassen. Er sah auch noch nicht, daß Europa in vorromanischer Zeit drei große Kunstkreise aufwies, den östlichen, den westlichen und den nordischen, die sich u. a. in drei untereinander ganz verschiedenen Bauweisen in Holz unterschieden. Ich gehe unten von dieser grundlegenden Erkenntnis aus und verweise im vorliegenden Buche hauptsächlich auf den Gegensatz zwischen dem kroatischen und langobardischen Kirchenbaue, um darzutun, daß die Südslaven eigene, mit den Wegen der Goten, Westslaven und Armenier verwandte Wege gegangen sein müssen, die zum Teil im Blockbau ihren gemeinsamen Ursprung haben.

Es ist eine drollige Sache, aber es ist Tatsache, daß wir jetzt erst, nachdem die „Kunstgeschichte“ vor etwa einem halben Jahrtausend von Italien aus zu schreiben begonnen wurde, anfangen, uns darüber Gedanken zu machen, ob das, was uns der Humanismus seit Jahrhunderten vorgeredet hat, auch Europa gerecht wird. Es stellt sich heraus, daß wir jetzt erst entdecken müssen, was Europa eigentlich war. Dazu trägt die Frage nach dem Ursprunge der altslavischen Kunst sehr wesentlich bei. Der Versuch, diese Frage zu beantworten, führt tiefer als sonst irgendein Arbeitsstoff (auf diesem Gebiete) in die Kernfrage der bisherigen Geschichtsauffassung über das Entstehen der christlichen Kunst bei den europäischen Nordvölkern ein. Ich habe den neuen Weg allein und unter steten Anfechtungen von seiten der Humanisten suchen müssen. Hätten sich jüngere Kräfte an meine Seite gestellt und ich nicht fortwährend allein gegen den Strom schwimmen müssen, dann würde auch das, was ich hier vorbringe, kein Versuch, sondern längst mit vereinter Kraft aus den Grundmauern herausgehobene, anerkannte Wahrheit sein.

Es gibt einen Punkt in Europa, von dem aus der volle Einblick in die Bedeutung des östlichsten Osteuropas für die Geschicke der Bildenden Kunst von Asien und Europa deutlich gewonnen werden kann: jenen Brückenkopf, von dem aus der alte Arierweg rückläufig von Asien aus die Ostsee übersetzt und über Skandinavien nach allen Teilen von Westeuropa führt. Der Forscher sieht dort von der baltischen Küste aus, wie dieser Weg nach dem Innern Asiens einerseits, andererseits im Bogen nach dem Rhein wie nach den Küsten der Nordsee führt. Gewicht, Münzen, Sagen und Märchen, Bräuche und schließlich auch Tatsachen auf dem Gebiete der Bildenden Kunst lassen darüber kaum einen Zweifel. Wir sind hier einer Kraft auf der Spur, die entwicklungsgeschichtlich Bewegung bedeutet. Zwar sprechen die Blutzusammenhänge mit, die durch die Wanderungen der Nordvölker geschaffen wurden, aber im wesentlichen sind es doch Handel und Verkehr, die in geschichtlicher

Zeit als Nachwirkung zurückblieben und erst mit dem Mongolensturm aufhörten. Diese Bewegung geriet allmählich durch die Schuld der humanistischen Einseitigkeit völlig in Vergessenheit, obwohl die breite Straße, die einst vom Innern Asiens um Mitteleuropa herum nach Westeuropa führte, in der Entwicklung keine geringere Rolle spielt als jene Bewegung, auf die wir in den letzten Jahrhunderten geradezu ausschließlich eingestellt waren, die hellenistisch-römische. Es wird Zeit, daß uns für diese ganze versunkene Welt von Nordeuropa und Nordasien samt der baltischen Brücke endlich wieder die Augen aufgehen und wir zu ahnen beginnen, wie verkehrt bisher vielfach Geschichte geschrieben wurde.

Ich habe der Matica hrvatska zu danken für die Überlassung der Druckstöcke aus meinem Buche „O razvitku starohrvatske umjetnosti", dem Krystall-Verlag in Wien für die Überlassung einiger Druckstöcke aus meinem Buch: „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" und meinen Herren Assistenten für das Mitlesen des Schriftsatzes, insbesondere Dr. Otto Demus für die Herstellung der Schlagwortreihe.

Wien, Frühjahr 1928.

JOSEF STRZYGOWSKI

EINLEITUNG

1. Osteuropa in der Bildenden Kunst.

Osteuropa wird geistig von Westeuropa etwa in dem Sinne geschieden, wie man ein ost- und weströmisches Reich trennt. Man stellt sich vor, daß von Rom aus der Westen, von Byzanz aus der Osten Europas in seiner Geistigkeit bestimmt worden sei. Dabei ist die Überzeugung maßgebend, als wenn nur vom Mittelmeer und der Antike her ausschlaggebende geistige Anregungen nach dem Norden vorgedrungen sein könnten. Wie sehr wir damit Westeuropa Unrecht tun, habe ich in dem Bande über den Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas zu zeigen versucht. Dort war ursprünglich eine aus dem Bauen und Zieren hervorgegangene bildlose Kunst zu Hause, die vom Standpunkte des Mittelmeerkreises freilich „barbarisch", d. h. anders ist, als was an den südlichen Gestaden für Kunst galt. Wir haben kein Recht, dieses Schlagwort heute noch weiter zu führen; im Gegenteil. Die Wissenschaft an sich und wir im Norden Arbeitenden erst recht sollten es als Pflicht empfinden, dieses Andersartige als vollwertig zur Anerkennung zu bringen und nicht gedankenlos aus der Bezeichnung „barbarisch" eine Kennzeichnung machen, die uns auf etwas zu billige Art der gewissenhaften Beschäftigung mit diesem Andersartigen entheben möchte. Wer an der Möglichkeit solchen Verhaltens der Kunsthistoriker zweifelt, lese mein „Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte" (Acta academiae Aboensis Hum. IV).

Im Osten Europas ist es nicht anders. Die Kunstgeschichte lebt fest in dem Glauben, man brauche mit dem Osten Europas im Werden der Bildenden Kunst nicht zu rechnen. Wie die germanischen Völker blind dem humanistischen Aberglauben der letzten Jahrhunderte von der Minderwertigkeit des Nordens anhängen und jede selbständige Forschung dieser Art ablehnen, so machen auch die Slaven, als wenn ihnen eine Krone vom Haupte fiele, falls ihnen jemand sagt, sie hätten in der Bildenden Kunst Selbständiges geleistet und nicht erst mit dem Christentum alles von Byzanz übernommen. Auch hier fehlt es an der Weite des Blickes, der nicht immer nur nach dem Süden und Westen schielen darf, sondern auch ernstlich den Norden und die Zusammenhänge mit dem asiatischen Osten in Sicht behalten muß. Versuchen wir einmal mit Augen, die durch die asiatische und nordische Kunstforschung etwas weiter geöffnet wurden, in die Sachlage einzudringen. Zuvor aber muß noch eine zweite Neigung der Humanisten und Historiker im besonderen erwähnt werden.

Es ist doch eine merkwürdige Tatsache, daß wir Kunsthistoriker, wenn wir an Europa denken, immer nur Westeuropa im Auge haben und glauben, den Osten überhaupt gänzlich vernachlässigen zu können. Das ist freilich einesteils historische Willkür, die glaubt, sich ihr Gebiet nach Kulturkreisen aussondern und das Ganze vernachlässigen zu können (Krisis S. 11 f.); andererseits aber sprechen aus diesem Einzelfalle doch wieder Gründe, die in beharrenden Kräften der Entwicklung ihre Ursache haben. Da ist erstens einmal die rein örtliche Einordnung des europäischen Ostens. Er grenzt im Osten, heute nur durch den Ural getrennt, an den asiatischen Norden, Sibirien, und im Süden an den Kaukasus, der ihn von Mesopotamien, und das Schwarze Meer, das ihn von Kleinasien trennt. Aber zu beiden Seiten dieses südlichen Gebirgs- bzw. Wasserdammes verliert sich Osteuropa in

zwei Trichterenden, einmal im Osten auf der asiatischen Seite durch die Uralpforte nach Transoxanien, Iran und Indien, nach der europäischen Seite im Westen hin nach dem Balkan. Man darf diese Zusammenhänge nie außer acht lassen; die indoarische, griechische und slavische Wanderung sind ja nur die letzten, historisch noch halbwegs greifbaren Bewegungen, die durch die beharrende Kraft der Sehnsucht der Nordvölker nach dem Süden einerseits und die Lockung der offenen Wege in der Richtung der beiden gegebenen Trichterenden andererseits sich auswirkten.

In unserer Vorstellung stellt sich, wenn wir Osteuropa mit seinen beiden Ausläufern vor uns sehen, das Bild eines Hufeisens ein, das mit seinen Enden fest im europäischen ebenso wie im asiatischen Boden verankert ist. Die Folgen davon weist klar die Geschichte der Bildenden Kunst auf. Die Historiker leiten die gesamtrussische Kunst vom Balkan, d. h. aus Byzanz, her und sind von dieser einseitigen Auffassung nicht abzubringen, am allerwenigsten die Kunsthistoriker. Sie beachten nicht, wie spät Byzanz selbst in die Geschichte eintritt: mit dem Christentum und seit Konstantin. Glaubt man wirklich, daß Osteuropa bis dahin, d. h. bis zur Bekehrung durch Byzanz, in der Bildenden Kunst keine Rolle gespielt habe?

Die Slaven scheinen wie die Germanen und die Deutschen im besonderen geneigt, ihr Licht im vollen Glauben an die humanistischen Märchen der letzten Jahrhunderte unter den Scheffel zu stellen. Wehe dem, der ihnen sagt, sie seien auch in vorchristlicher Zeit weder an sich Barbaren, noch ohne Zusammenhang mit einer großen Weltkultur gewesen. Sie mögen nur an das Hufeisen denken. Der Balkanarm war nicht der ursprünglich entscheidende. Seit wann gibt es denn überhaupt ein Europa? Ursprünglich ging der Norden Europas ebenso mit Asien — freilich erst, nachdem das trennende Meer verschwunden war — wie der Süden Europas, insbesondere Aquitanien und Spanien, mit Afrika. Erst die vom östlichen Mittelmeer aus vordringende altorientalische Machtgesinnung hat diese Verhältnisse geändert und ein Europa geschaffen, das im Westen katholisch, im Osten orthodox beherrscht wurde. Auf dieses Endergebnis wurde die Geschichte nachträglich zurechtgeschnitten. Bleiben wir doch einmal bei der dieser Gestaltung vorausgehenden Zeit.

Zu der Vorstellung des Hufeisens kommen mit Bezug auf Gesamteuropa noch zwei Tangenten, die um den slavischen Block herum von Skandinavien aus nach dem Süden führen, Verkehrswege also, die nicht quer westöstlich durch Osteuropa von Asien nach Westeuropa laufen, sondern die Mitte umgehen. Ich meine damit natürlich auch nicht die alte Warägerstraße quer durch Rußland hindurch von Skandinavien südlich nach Byzanz, sondern zwei andere Radien, die von dem gleichen Skandinavien einmal östlich nach Sibirien und dem Pamir etwa, das andere Mal westlich nach dem Rhein und dem Seegebiet gehen. Durch diesen ausgesprochenen Nordweg, der als Wahrzeichen jener Einheit genommen werden mag, die ich in einem Aufsatze des „The northern stream of art from Ireland to China and the southern movement“ (The year book of oriental art I, 1924/25, p. 88 f.) behandelte, werden Rätsel verständlich, die die Kunstgeschichte bisher vergeblich zu lösen suchte. Die Forschung wird die Rolle Osteuropas in der Entwicklung der abendländischen Kunst erst zu erwägen anfangen, sobald sie mit diesem Nord-, vorwiegend einem Landwege, rechnet, der für das nordeuropäische Seegebiet nicht weniger in Betracht kommt als der Seeweg, der von Vorderasien über das Mittelmeer nach dem Westen führt. Wenn wir ihn bisher nicht beachteten, so liegt das nur daran, daß wir den Norden, wie er ursprünglich war, als geistige Kraft ganz aus dem Spiele ließen und glaubten, es könnte alles überhaupt nur vom Mittelmeere aus verständlich gemacht werden.

Es kommt überdies darauf an, einer zweiten Neigung des Humanismus und der Historiker im besonderen entgegen zu arbeiten, der nämlich, die Entwicklung erst mit dem Vorhandensein von Schriftquellen einsetzen und die Vorgeschichte beiseite zu lassen. Diese Willkür hat wenigstens in der Kunstgeschichte die schwersten Folgen gezeitigt, insofern als man die von Anfang an bestimmenden, aus Lage, Boden und Blut erwachsenen Kunstströme vernachlässigt und sich bequem an die an der Grenze der historischen Zeit vorhandenen Kunstkreise gehalten hat. Diese Kunstkreise sind Machtkreise und haben mit der ursprünglich bestimmenden natürlichen Entwicklung der Kunst nichts mehr zu tun. Man lese darüber meinen Aufsatz „Natur und Unnatur in der Bildenden Kunst" (Mannus XX, 1928, S. 1 f.). Der europäische Osten hat in vorhistorischer Zeit eine sehr bedeutungsvolle Mittlerrolle zwischen Westeuropa und Asien gespielt. Es kommt also darauf an, daß wir zeitlich nicht bei der historischen Zeit als Schlagbaum stehen bleiben, sondern sehr ernstlich mit der vorausgehenden Zeit zu rechnen beginnen.

In dieser Zeit scheint Osteuropa nach einer unendlich langen Reihe von Vorstößen, die aus allen angrenzenden Gebieten Asiens dahin stattfanden, von Westeuropa unabhängig; erst nach Niederwerfung der Mongolenherrschaft ist es bemüht, sich dauernd Westeuropa und seinem Machttypus anzuschließen. Vorher war es, das sollte nie übersehen werden, ein ausgesprochenes Ausbreitungsgebiet asiatischer Geistigkeit. Schon von diesem Gesichtspunkt aus ist es undenkbar, daß Osteuropa „Barbarenland" im Sinne einer hinter dem übrigen Europa zurückstehenden Minderwertigkeit gewesen sein könnte. Wir sehen viel zu engherzig im merkwürdig starr bis auf den heutigen Tag festgehaltenen Sinne der Griechen und Römer. Das Andersartige, das diese am Norden abstieß, darf nicht auch uns abhalten gerecht zu sein, um so weniger, sobald wir anfangen wollen, das eigene Geblüt in seinen Anfängen und seinem Werden zu enträtseln. Nachdem in dem Buche über Westeuropa versucht worden ist, der ursprünglichen Kunst der germanischen Völker auf die Spur zu kommen, soll das gleiche hier für die führenden Völker Osteuropas in Angriff genommen werden.

Dabei gehe ich im vorliegenden Buche nicht auf die lockende Aufgabe ein, Osteuropa über den Rahmen des Slavischen hinaus zurück zu verfolgen bis auf die Zeit, in der Skythen und Sarmaten dort auftreten. Dafür kann ich mich auf mein „Altai-Iran und die Völkerwanderung" berufen. Vielmehr handelt es sich hier darum, zu zeigen, daß auch in der altslavischen Zeit noch die Verbindung mit dem Osten besteht.

Damit sind wir schon mitten in Überlegungen, die gegen eine dritte Neigung der Humanisten und der Historiker im besonderen verstoßen, wonach eine strenge Grenze zwischen Natur- und Kulturvölkern zu ziehen sei. Mit den einen habe es die Völkerkunde, lediglich mit den anderen die Geschichte zu tun. Auch da öffnet uns die „Kunstforschung" die Augen etwas weiter als es bisher in der „Kunstgeschichte" geschehen ist. Die andersartigen Denkmäler des Nordens geben uns nicht das Recht, die osteuropäischen und asiatischen Völker der vorhistorischen Zeit einfach als barbarisch und primitiv aus der geschichtlichen Erklärung auszuschalten. Die Antike ist nicht der Maßstab, nach dem wir den eigenen Norden und den äquatorialen Süden als außerhalb unseres Gesichtskreises liegend beiseite schieben dürfen.

Gesellschaftlich kommen in dieser Spätzeit für Osteuropa als Eingeborene Slaven und Finnen in Betracht; wie weit die Ostgermanen vorgedrungen waren und geistig Spuren hinterlassen haben, ist ungewiß. Auch für die Finnen möchte ich die Frage offen lassen, ob sie wirklich von vornherein auf osteuropäischem Boden saßen. Ich vergesse die Überraschung nicht, die ich

hatte, als ich einst, fast unmittelbar aus Amerika zurückkehrend, wo ich eine Schule in der Indianerreservation bei Syracuse besucht hatte, in einer finnischen Schule genau die gleichen würfelförmigen Schädel mit mongolischer Gesichtsbildung vorfand wie drüben. Es scheint, daß das gleiche nordasiatische Völkerbecken die gemeinsame Wiege der Indianer wie der Finnen war.

Für uns stehen vorerst die Slaven im Vordergrunde. Obwohl ich seinerzeit bei diesen Untersuchungen von der Erforschung der finnischen Holzkirchen ausgegangen war, scheint es mir doch möglich, mit der Veröffentlichung der dabei gemachten Beobachtungen warten zu können und diesem altslavischen Buche den Vortritt zu lassen. Was ich auf Grund der Schulung auf finnischem Boden dann in West- und Osteuropa fand, scheint mir so viel wichtiger, daß es ganz von selbst zuerst zur Veröffentlichung gelangt. Mir schwebt als Ziel vor der Versuch, von der Kunst der Altslaven, d. h. vor ihrer Scheidung nach Ost-, Süd- und Westslaven, eine Vorstellung zu geben. Dabei kann ich leider nicht unmittelbar von erhaltenen altslavischen Denkmälern ausgehen. Freilich wären da Götterbilder zu besprechen; aber es muß mir doch freistehen, die Sache da anzupacken, wo sie mir nach meinem Wissen am ehesten versprechend scheint. So gehe ich nach einem kurzen Blick auf die Kunst der Ostslaven mittelbar von den Ausbreitungsgebieten aus und schließe auf den ursprünglichen Kern in Osteuropa zurück.

Die Arbeiten, die im vorliegenden Bande zu einer Einheit verbunden sind, erscheinen diesmal alle deutsch, obwohl einige bisher nur in fremden Sprachen vorliegen. Ich führe sie in der Reihenfolge auf, in der sie auch im Buche gebracht, und dem Titel nach in der Sprache, in der sie bisher vorlagen. Beim Vergleiche mit der Einteilung des Buches S. VII wird man finden, daß einige nicht wieder zum Abdruck gelangten. Man wird aber, was der Kürze halber im vorliegenden Bande in Auswahl abgedruckt ist, nach den beigedruckten Erscheinungsorten ergänzen können. Einiges ist ja auch, wie diese Einleitung für diesen Gesamtband über Osteuropa, neu geschrieben. Da einzelne der nachfolgenden Reihe von Schriften im Verlaufe des Buches öfter heranzuziehen sein werden, so führe ich für diese feste Zeichen ein, die in Klammer vermerkt werden. Das Werk „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas", Wien 1926, werde ich immer als „Nordenbuch" anführen, das Buch „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" in der deutschen Ausgabe als „Ursprungsbuch".

I. Osteuropa im allgemeinen.

„Early church art in Northern Europe with special references to Timber-construction and decoration", London 1928. (Early north.)

„Den nordiska konstforskningen under humanismens ok", Finsk Museum, XXXII, 1925. Unten S. 7.

„Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien", Byzantion, Revue int. des études byzantines, Paris-Liège I, 1924, p. 535 f. Unten S. 16. (Byzantion.)

„Le temple du feu." Revue des arts asiatiques IV, 1927, S. 1 f. Unten S. 26. (Revaras.)

II. Ostslaven.

„Die Baukunst der Armenier und Europa." Wien 1918, S. 615 f. (Armenienwerk.)

„Armenien und die vorromanische Holzbaukunst Europas." Armeniaca I, S. 15 f. (Armeniaca.)

III. Südslaven.

„Die nachklassische Kunst auf dem Balkan." Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M. 1910, S. 30 f.

„O razvitku starohrvatske umjetnosti, prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti." Zagreb, Matica hrvatska 1927. (O razvitku.)

„Die Stellung des Balkans in der Kunstentwicklung." Strena Buliciana, S. 508.

„Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst." Vjestnik za archeologiju i historiju dalmatinsku 1928. (Vjestnik.)

„Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München." Denkschriften der Wiener Akad. d. Wiss., phil. hist. Kl. LII, 1906. (Psalter.)

IV. Die Westslaven.

„Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven." Slavia III, 1924, S. 392 f. Unten S. 222. (Slavia.)

„Die mit Flechtbändern verzierte Platte auf dem Wawel." Seminarium Kondakovianum II. Unten S. 218.

„Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala." Posen, Historische Gesellschaft 1927. (Bielitz-Biala.)

V. Der Nordweg.

„Das Tier im Schmuck des Osebergfundes." Zeitschrift für Bildende Kunst, 59, 19. S. 59 f. Unten S. 264.

„Zur Mittlerrolle Osteuropas in der Bildenden Kunst Nord- und Westeuropas." Festschrift für Uspenskij. Unten erweitert S. 260.

Die Reihe der eben vorgeführten Arbeiten scheinen mir für die Kunstforschung in Osteuropa neue Möglichkeiten in das Blickfeld zu rücken. Ich empfinde das besonders stark, wenn ich den eben erscheinenden Aufsatz „Die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche in der byzantinischen Baukunst" (Byz. Zeitschrift XXVII, 1927, S. 63 f.) lese. Der Gesichtskreis, von dem aus die Fragen dort behandelt werden, ist im großen und ganzen noch der von Wulff „Altchristliche und byzantinische Kunst" 1913, wenn auch mein Armenienwerk oberflächlich herangezogen ist. Byzanz und im besten Falle Kleinasien, das ist der Boden, auf dem die vormongolische Kunst Osteuropas gediehen sein soll. Die Sophienkirche in Kiew steht im Mittelpunkte der Untersuchung, 1017—1036 erbaut und später mannigfach erweitert und verändert. Großfürst Vladimir, der Erbauer, konnte selbstverständlich den kaiserlichen Hof von Byzanz zum Vorbild genommen und für seine Kathedrale aus der Metropole am Bosporus Meister bezogen haben. Der Verfasser glaubt in der Byzantinischen Zeitschrift Beweise dafür bringen zu können und fragt zum Schlusse, ob da konstantinopolitanische Meister, die lange Zeit in Kleinasien gearbeitet hätten, oder Kleinasiaten, Schüler der hauptstädtischen Bauschule, am Werke waren, oder endlich, ob der Bau vielleicht die Zusammenarbeit kleinasiatischer und konstantinopolitanischer Baumeister sei. Für ihn ist nur eines unumstößlich: „In der Sophia von Kiew ist ein hauptstädtischer Baugedanke nach einem kleinasiatischen Kunstprinzip orientalisiert worden." Wäre es nicht am Platze, bevor man eine Entscheidung trifft, doch erst jenen Kunstkreis aufzusuchen, dem Rußland in vorchristlicher Zeit angehörte, und vor allem den Versuch zu wagen, ob sich über die Baugestalt der Kiewer Sophienkirche, die Kreuzkuppel, gar keine Voraussetzungen auf dem russischen Boden selbst auffinden lassen. Wir kommen unten gerade auf diese Frage zurück.

In der Sophienkirche in Kiew sind wertvolle Entdeckungen gemacht worden. Der westliche Kreuzarm, 1625 eingestürzt, wurde anders wieder aufgebaut, als er ursprünglich verwendet war. Der Aufsatz der Byzant. Zeitschrift stellt nun den Zustand nach Art der Kuppelbasiliken wieder her und führt darauf hin eine Untersuchung über diese Baugestalt durch, die bezüglich der Entwicklungszusammenhänge zu dem merkwürdigen Ergebnisse führt (S. 95): „Die konstantinopolitanische fünfschiffige Kreuzkuppelkirche wurde im Orient schon im sechsten Jahrhundert umgebildet und nahm in Mayafarquin Formen an, die lebhaft an die Kiewer Sophien-

kirche erinnern." Wenn da kein Schreibfehler vorliegt, so ist das die kühnste Äußerung, die mir in meiner Gelehrtenlaufbahn untergekommen ist. Die völlige Ahnungslosigkeit den Kräften Irans gegenüber muß aber wohl da wie bei den Byzantinisten überhaupt tiefer liegen, denn sonst könnte der Aufsatz nicht mit einer ähnlichen Bemerkung schließen, in der Kleinasien als ein Ausstrahlungsgebiet für den Kaukasus und Europa gefeiert wird: „Die mannigfachen Berührungspunkte der kaukasischen, südrussischen, balkanischen, westeuropäischen Denkmäler weisen deutlich auf ein gemeinsames Ursprungsland zurück, welches sich als selbständiges Kunstzentrum neben Konstantinopel behauptete und in Kleinasien gesucht werden muß." So seltsam dachte ich für die Spätzeit nicht einmal 1903, als mein Buch „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte" erschien. Darin behandelte ich das altschristliche Kleinasien, und wie weit es auf Byzanz und den Westen gewirkt haben könnte. Inzwischen bin ich über Mschatta, Amida, Altai-Iran und Armenien auf jenes Hinterland Vorder- bzw. Kleinasiens gestoßen, das als der Westteil des eigentlichen Asiens bezeichnet werden kann und für Osteuropa besonders in Betracht kommt, weil ja dort ein Hauptarm jener Verkehrswege ausmündet, die von Asien nach Europa führen, derart, daß heute die Union der Sowjetrepubliken diese Gebiete tatsächlich mit umfaßt. Wenn die Sophienkirche in Kiew wirklich so zu ergänzen ist, wie es neuerdings in der Byzant. Zeitschrift geschieht, dann kann man sie allerdings mit der am Rande Irans und Armeniens zugleich gelegenen Marienkirche von Meiafarqin vergleichen, die ich zuerst in meinem Armenienwerke II, S. 839, brachte. In beiden Fällen ist eine Vierstützenkuppel — wir werden gerade mit ihr gleich ausführlicher zu tun haben — in einen Rahmen von Räumen gebracht, in denen sie geradezu umwandelt werden kann: Umgänge an den Seiten und am Eingange, dazu Kapellen zu Seiten der Hauptapsis im Osten. Sieht das nicht aus, als wenn hier ein fertiger Bau in einen anderen hineingestellt bzw. mit einem Rahmen umgeben worden wäre? Wenn diese Bauform auch in Konstantinopel nachgewiesen werden kann, so muß man doch nicht gleich annehmen, daß sie dort in dem Babel der asiatischen und europäischen Welt entstanden, sondern wie alles andere in der Kunstverwirrung solcher Machtmittelpunkte fast selbstverständlich von außen zugewandert ist. Das wird nachfolgend näher zu untersuchen sein.

Hier sei vorbereitend eine andere durch das Eingreifen von Bissing's in der Strzygowski-Festschrift „Studien zur Kunst des Ostens" aufgeworfene Frage zur Sprache gebracht. In einem Aufsatze „Der persische Palast und die Turmbasilika" hat Bissing gezeigt, daß die von mir in Kleinasien nachgewiesenen Kirchen, vor allem aber die überraschend formvollendet in Armenien in Trümmern stehende altchristliche Basilika von Ereruk (Armenienwerk S. 153 f.) sowie die Kirchen von Qualb Luse und Turmanin in Syrien, ausgesprochene Zeugen einer Bewegung sind, auf die ich seit Jahren hinweise, ohne gehört zu werden. Die Byzant. Zeitschrift z. B. zieht (S. 82) Ereruk heran, weiß aber nichts von der neuen Wendung. Ihre Kenntnis wäre vielleicht wichtig gewesen für die Beurteilung der ersten Kathedralkirche Kiews, der Desjatinnaja 989—996 (Jahrb. f. Kunstwiss. 1926, Taf. 3, Abb. 2). Bissing weist nach, daß die Leitgestalt der altchristlichen Basiliken von der Art von Ereruk eine merkwürdige Verwandtschaft mit den persischen Königspalästen von Pasargadae und Persepolis zeige. Er glaubt, daß die Baugestalt durch die persischen Satrapen bis nach Kleinasien getragen worden sei. Diese von Xenophon „Basileia" genannten Schlösser hätten bis in vorkonstantinische Zeit nachgewirkt und besser als der griechisch-römische Tempel den

Forderungen der Kirche entsprochen. Der Name Basilika könnte mit dem alten für die Zeit des jüngeren Kyros bezeugten der persischen Paläste zusammenhängen.

Tatsache ist, daß die „Basilika" schon in hellenistisch-römischer Zeit als Versammlungshalle übernommen wurde. Je weiter wir nach Osten gehen, desto mehr nähert sich diese Kirchenform der Ursprungsgestalt, Bissing will allerdings auch bei der westeuropäischen Turmfassade noch bisweilen ihr Nachleben verspüren. Es ist nicht Sache des vorliegenden Buches, dieser Ursprungsannahme nachzugehen. Uns könnte hier nur die Frage beschäftigen, wie weit die persischen, in Lehmziegeln ausgeführten Paläste mit dem Holzbaue und dem Norden zusammenhängen.

Wenn also im gegebenen Falle schon für die Basilika Fragen aufgeworfen werden, die von der Halle, dem Versammlungsraume, aus dazu herausfordern, die persische Kunst bei Ursprungsüberlegungen nicht außer acht zu lassen, so ist das noch mehr der Fall, sobald das Gotteshaus mit vier Stützen in Betracht kommt. Darauf wird in dem Abschnitte über den Feuertempel näher einzugehen sein. Die Russen hätten die beste Gelegenheit, diesen Fragen in Transoxanien und auf iranischem Nachbarboden nachzugehen. Hoffen wir, daß sie in Zukunft solchen Überlegungen und Reisen nicht ausweichen.

Das wird wohl leider so lange geschehen, als die Gesinnung der Forscher mehr darauf gerichtet ist, das alte Märchen vom Vorrange von Machtmittelpunkten wie Rom und Byzanz aufrecht zu erhalten, als die Dinge unbefangen anzusehen. Ich rate daher zu jenem sachlichen Vorgehen, wie ich es in meiner „Krisis der Geisteswissenschaften" 1923 und neuerdings in „Forschung und Erziehung" dargelegt habe, also zur strengen Trennung der Sachforschung (gesondert nach Kunde, Wesen, Entwicklung) von aller Beschaueräußerung. Wenn man z. B., wie es in einem Aufsatze „Über den Breitraum in der christlich-orientalischen und der altrussischen Baukunst" (Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, N. F. IV, 1927, S. 39 f.), vom Standpunkte einer römischen Reichskunst ausgehend, zwei dem Ursprunge nach völlig verschiedenen Entwicklungsreihen angehörige Denkmäler wie den z. T. holzgedeckten Höhlenraum von Kasr Firaun am Südende des Toten Meeres mit dem gewölbten Mar Jakub in Salah vergleicht, so ist das eine Unmöglichkeit, die bei einem Ästhetiker entschuldbar, bei einem Historiker aber unverzeihlich ist. Der humanistische Eigenwille, alle Kunst vom Mittelmeere ausgehen zu sehen, kommt da, nachdem meine Arbeit über Amida erschienen ist, etwas zu spät. Man darf doch nur nicht glauben, daß es sich in meinen Arbeiten um billige Einfälle handelt.

2. Die nordische Kunstforschung im Banne des Humanismus.

Als Einleitung zum vorliegenden Buche und zugleich als Überleitung von West- auf Osteuropa sei der nachfolgende Aufsatz deutsch gebracht, der zuerst schwedisch im Finsk Museum erschienen ist und zeigt, wie schwer sich die neue Richtung, die ich vertrete, durchzuringen hat. Sie kommt überall unerwartet. Ich nehme an, daß es nur die erste Überraschung ist, die Äußerungen auslöst, wie ich eine hier einleitend vorführe.

Die skandinavische Archäologie hat zuerst in großen Zügen den Weg der Kunstforschung für den europäischen Norden bereitet, die finnländische Archäologie für den Norden Asiens. Es gilt nun die Ergebnisse beider Forschungsreihen zusammenzulegen in dem Sinne, wie ich das in einem Aufsatze „The northern stream of art from Ireland to China" (Year Book of oriental art I) anzudeuten versuchte. Dabei handelt es sich zunächst um Zierfragen. Ganz unzweideutig

tritt hervor, daß der Norden Europas ursprünglich mit dem mehrstreifigen Bande, der Norden Asiens mit dem Tiere schmückt, beide in durchaus geometrischer Gesinnung. Erst um die Mitte des ersten Jahrtausends nach Christus beginnt die Vereinigung, eine für den Kenner beider Kunstkreise ganz offenkundige Bewegung, die jedoch dem ererbten humanistischen Glauben an die in Europa ausschließlich gebende Mittelmeerkunst so wider alles Erwarten ist, daß bis jetzt eine Anerkennung dieses Zusammenhanges nicht erreicht werden konnte. Hoffentlich wird das inzwischen von Brehm in meinem „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" über die vermittelnde Stellung des permischen Gebietes veröffentlichte Bruchstück helfen, darin Wandel zu schaffen. Vgl. u. a. meinen Aufsatz „Die asiatische Kunst", Jahrbuch der asiatischen Kunst I, 1924.

Und doch hätte das Interesse für diese Frage in Europa einen geradezu bahnbrechenden Anstoß schon durch die vor 24 Jahren gemachte Entdeckung jener Schiffsladung von monumentaler Holzkunst in Oseberg erhalten können. Wenn man aber die Arbeit des Norwegers Schetelig darüber liest, von der gleich zu sprechen sein wird, so darf man erstaunt fragen, warum denn das wichtige Werk von Minns „Scythians and Greeks" 1913 (wozu 1922 noch Rostovzeffs „Iranians and Greeks" kam) in Norwegen nicht beachtet wird. Auch mein „Altai-Iran und Völkerwanderung" 1917 scheint den Herren gänzlich unbekannt geblieben zu sein, wie ich das schon 1923 in einem Aufsatze „Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte" (Acta Academiae Aboensis, Hum. IV) für die deutsche Kunstforschung nachwies. Die große Tat des schwedischen Reichsantiquars Salin ist auf diese Weise zu einem Alp geworden, den niemand zu durchbrechen wagt; als wenn das ganze Gebäude mit der Anerkennung des asiatischen Zustromes nun gleich zusammenstürzen müßte. Und doch wird es sich nicht um einen völligen Neubau, sondern lediglich um neue Erklärungen handeln, die die Großtat Salins nicht umstoßen können, weil ihr eigentliches Verdienst die einzig dastehende Sorgfalt ist, mit der Salin den Arbeitsstoff gesammelt und gesichtet vorführt.

Sobald man die Altsachen in Salins Buch zusammenlegt mit den von Minns und Rostovzeff veröffentlichten Denkmälern und den Publikationen von Appelgren-Kivalo, Tallgren u. a., dann stellt sich sofort der maßgebende Eindruck ein, daß die nordasiatische und nordeuropäische Kunst einander viel näher stehen als alle westeuropäischen Denkmäler, die man zum Vergleiche für die Wikingerkunst heranziehen kann, sie seien nun römisch oder byzantinisch beeinflußt oder mögen dem Kreise um Karl d. Gr. angehören. Nimmt man dazu, was von älterer mazdaistischer und gleichzeitiger frühislamischer Kunst bekannt ist, so macht es einen geradezu traurigen Eindruck, wie sich Schetelig in seiner Publikation durch die Schulmeinung der humanistischen Kunstforschung irre führen läßt und nicht einmal versucht, sich mit den östlichen Denkmälern bekannt zu machen, um zu einem selbständigen, wissenschaftlich begründeten Urteile vorzudringen. Wie die nach Berlin gebrachte Mschattafassade nichts als ein Zankapfel geworden ist, statt segensreich in dem Sinne zu wirken, daß die Humanisten nun einmal mitten in Europa iranische Kunst in einem monumentalen Werke kennen lernen sollten, so bleibt auch der Schatz von Oseberg ungenutzt, nur weil eine Partei Recht behalten und einen Jahrhunderte alten Irrtum nicht aufgeben — nein, nicht einmal in die Gefahr des Wankens bringen will. Es ist bezeichnend, welche Angst man vor jeder Erschütterung der herrschenden Stellung hat, keine Kirchenrechtgläubigkeit kann darin starrer sein[1].

1) Vgl. „Der Humanismus und die Kunstgeschichte des Ostens und Nordens", Mannus XX, 1928.

Abb. 1. Budapest, Nationalmuseum: Goldhirsch von Tapioszentmarton.

Um eine Vorstellung von den mit der sibirischen Kunst zusammenhängenden Fragen zu geben, bilde ich in Abb. 1 ein kürzlich in Tapioszentmarton (Komitat Pest) gefundenes Stück ab, das sich auf das engste mit den sibirischen Funden berührt[1].

Wir sind jetzt solchen Funden gegenüber mißtrauisch geworden; für uns gilt nur, was Abb. 1 an Gestalt und Form vor uns hinstellt. Das zusammengekauert daliegende Tier, Hirsch oder Renntier, mit gestrecktem Hals und Geweih, begegnet immer wieder in Sibirien. Das jetzt im Budapester Nationalmuseum liegende Stück ist aus Elektron mit Cloisons gearbeitet und mißt etwa 33 cm, entspricht also auch in der Größe den sibirischen Funden, von denen das jetzt bekannteste Goldtier, das im Kurgan von Kelermes im Kuban gefunden wurde (Altai-Iran S. 140), etwa 32 cm mißt. Man sieht in dem Budapester Stücke noch den typischen Schrägschnitt am Halse und die Rahmung der im Glanze schimmernden Flächen mit gerauhten Rändern. Besonders kennzeichnend ist die Bildung von Auge und Ohr, sowie die Begleitung der Rückenlinie durch das Muster des Geweihes.

Der unleugbare Vorteil, den die Humanistengruppe bisher in ihrer Stellungnahme hatte, war der, daß der Mittelgürtel über eine Fülle von Denkmälern verfügt, so daß sich die Entwicklung z. B. der Mittelmeerkunst nahezu lückenlos wiederherstellen läßt. Anders im Norden. Er baute bis etwa zum Jahre 1050 n. Chr. nicht in Stein; der Rohstoff aber, den er geradezu ausschließlich verwendete, das Holz, ist elend und fast ausnahmslos zugrunde gegangen. Ein amerikanischer Forscher hat einmal gesagt, wenn alle Holzdenkmäler der Indianer von Britisch Kolumbien erhalten wären, würde man alle Museen der Welt damit vollstopfen können. Ähnliches muß von Nordeuropa gesagt werden. Und da hat uns nun endlich ein Wunder ein einziges Großdenkmal dieser Art, das Osebergschiff, mit seiner unerhört reichen Ladung beschert; wir

1) Vgl. Fettich „A tapioszentmartoni aranyszárvas", Arch. Ertesitö XLI, 1927, S. 138 f.

aber wissen nichts Besseres damit anzufangen, als es in das übliche Schema F einzuordnen, statt danach die Kunstgeschichte ganz neue Richtung nehmen zu lassen.

Der zu erwartende Umschwung der Forschung hängt eben an der Anerkennung des Holzes als des ursprünglich im Norden führenden Rohstoffes. Die Kunstgeschichte kann sich nicht zufrieden geben mit der Beschränkung der Prähistoriker auf die erhaltenen Leitstoffe Stein, Bronze, Eisen, dazu den Ton; sie muß mit allem Eifer darauf bedacht sein, Verfahren zu finden, die ihr ermöglichen, vor allem gerade jenen nordischen Rohstoff, in dem gebaut und geschnitzt wurde, das Holz, in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung heranzuziehen. Daß keine Holzdenkmäler erhalten sind, ist für sie kein Grund, sich nicht damit zu beschäftigen. Ich habe darüber schon 1916 in einem Vortrag in Stockholm „Ornamentet hos de altaiska och iranska folken" und eindringlicher, ebenfalls in Stockholm, „Das Problem der nordischen Kunst", gesprochen; beide Vorträge sind auch gedruckt in der Konsthistoriska sällskapets publikation erschienen. Dann habe ich den gleichen Einwand Adama van Scheltema „Die altnordische Kunst" vorgehalten (Acta Acad. Aboensis, Hum. IV). Und nun geht Schetelig angesichts des Osebergfundes doch wieder die gleichen Wege. Er sieht wohl, welche Bedeutung das Holz in der Wikingerzeit hat. Das kommt am deutlichsten im Schlußabschnitte seines Werkes heraus, in dem er sich mit der Zeit von Oseberg bis Urnes beschäftigt. Er schließt aber nicht, daß, von dem hohen künstlerischen Wert der geschnitzten Bretter, die in Urnes (Abb. 2) wiederverwendet sind, aus gesehen, Oseberg nicht so außergewöhnlich erscheine. Nein, die Königin Aase muß aus der Verlegenheit helfen. Der Osebergfund aber ist nicht damit erklärt, daß gerade sie eine auserwählte Schar von Künstlern um sich versammelte, sondern damit, daß eben die Holzkunst im Norden eine unerhört hohe Ausbildung gefunden hat. Wenn wir ähnliche Funde aus früheren Jahrhunderten machten, dann würde Andersartiges, aber nicht viel Geringeres, herauskommen, wie manches Stück der Kleinkunst erweist, das zumeist doch nur ein Abglanz der führenden Holzkunst ist. Es gibt schon noch Quellen, die dafür als Beleg genommen werden dürfen. Der Bericht des Priskos über den Palast des Attila, das Beowulfslied und der spätere Saxo Grammaticus geben für Halle und Tempel sehr auffallende Belege; der Osebergfund macht jetzt manches davon leichter verständlich. Aber das alte Verdikt der Südländer, jeder Nordländer sei von vornherein ein Barbar, daher könne auch eine offenbare Blüte der schmückenden Bildschnitzerei nur vom Mittelmeere her erklärt werden, muß selbst von einem Schetelig aufrecht erhalten werden. Ich meine, es wäre Zeit, daß wir mit dieser Annahme endlich einmal gründlich aufzuräumen beginnen. — Soviel einleitend; auf Schetelig und seine in dem großen Werke des norwegischen Staates über den Osebergfund erschienene Arbeit wird gerade mit Bezug auf die hier berührten Tiergeflechte unten noch näher einzugehen sein.

Mit dem gleichen Vorurteile wird jetzt mein Bestreben aufgenommen, die Holzbauten der letzten Jahrhunderte zu benutzen, um die europäische Kunstgeschichte in das Fahrwasser zu bringen, das sie von Anfang an hätte haben sollen. Ich glaubte bei der Bearbeitung der armenischen Kunst („Die Baukunst der Armenier und Europa" 1918) zu erkennen, daß es in Westasien seit der indoarischen Wanderung eine Bewegung im Bauen gegeben habe, die vom Blockbau über dem Quadrat mit einer durch über Eck gelegte Balken gebildeten Decke, ausging. Im Laufe der Jahrhunderte hatte diese Bewegung die Entwicklung des Kuppelbaues über dem Quadrate zur Folge. Für den griechischen Tempel, wie für das Hilani und das persische Apa-

Abb. 2. Urnes, Holzkirche: Schnitzereien der Nordwand und Tür.

dana ergab sich eine andere Nordform des Holzbaues als Ausgangspunkt. In einem Aufsatze im Hufvudstadbladet von Helsingfors, der deutsch wieder abgedruckt ist in den Acta Academiae Aboensis, Hum. IV, verwies ich im Anschluß an Beobachtungen am volkstümlichen Holzbaue Finnlands auf den bekannten Zusammenhang des griechischen Tempels mit dem nordischen Holzhause. Zu meiner nicht geringen Überraschung stieß ich gerade in dieser Sache auf die tiefste moralische Entrüstung eines nordischen Forschers, K. K. Meinanders. Seine Erwiderung im Hufvudstadbladet (auf die ich damals sofort in derselben Zeitung antwortete) und später im Finsk Museum 1923 unter dem Titel „Finlands träbyggnadskonst och prof. Strzygowski" gipfelt besonders im deutschen Auszuge in der Entrüstung über diesen Eingriff in das humanistische Allerheiligste. Meinander macht, als hätte ich ein heute noch stehendes finnisches Heustadel als das unmittelbare Vorbild des griechischen Tempels bezeichnet und setzt damit der persönlich verhetzenden Absicht, die schon sein Motto klar hervortreten läßt, sachlich die Krone auf. In Wirklichkeit handelt es sich nur darum, zu zeigen, daß vielleicht für die Dachkonstruktion des griechischen Tempels in dem Vergleich mit dem über die Blockgiebel gelegten Pfettendache Anlaß zu Überlegungen gegeben sein dürfte (vgl. über diese Holzbauform Sirelius,

Über die primitiven Wohnungen der finnischen und ob-ugrischen Völker). Das sind keine „griechischen Phantasien", aber immerhin ein sachlicher Ausgangspunkt zur Verständigung über eine der schwierigsten Fragen der griechischen Tempelbaukunst. Dort schon beginnt jene Reihe von Belegen für die Herrschaft des Holzbaues im Norden, die ich in dem Buche über Westeuropa und jetzt hier über die altslavische Kunst ergänze. Ich komme auf das Holzhaus mit Pfettendach unten noch zurück.

In der gleichen Aufsatzreihe des Hufvudstadbladet bzw. den Åboer Akademieschriften war ich im wesentlichen den finnischen Holzkirchen der letzten Jahrhunderte nachgegangen und hatte mich gefreut, sie als für die Kunstgeschichte von Bedeutung bezeichnen zu können. Die Antwort darauf brachte das Finsk Museum von 1923 unter dem Motto: „Heute habe ich einen großen Künstler entdeckt. Es ist Sergel[1]. Kennen Sie ihn schon?" Dieses „bevingade ord av onämnd tysk professor", auf mich angewendet, bringt mich in die unangenehme Lage, Herren Meinander fragen zu müssen, wer sich denn mit den finnischen Holzkirchen im Zusammenhange wissenschaftlich so beschäftigt hat, daß dadurch ihre Wichtigkeit für die europäische Kunstgeschichte klar hervortrat. Meinander zitiert einige kleine Aufsätze über diese Kirchen. Glaubt er wirklich, daß damit auch nur im entferntesten die Pflicht der einheimischen Kunstgeschichte gegenüber diesem Schatz erfüllt ist? Ich will mich bei den bedauernswerten persönlichen Ausfällen Meinanders nicht weiter aufhalten, denn im übrigen ist sein Aufsatz eine Auseinandersetzung über einige meiner Bemerkungen und ich werde mich mit ihnen in meinem Buche über die Stellung Finnlands in der Kunstgeschichte zu beschäftigen haben. Wenn ich Meinander hier überhaupt erwähne, so geschieht es deshalb, weil er der typische Humanist, auch in der Methode der Abwehr, ist. Statt den von mir angedeuteten Zusammenhängen ernstlich nachzugehen, behauptet er, es wohne ihnen nicht viel Logik inne; ich sei Synthetiker und zwinge die Tatsachen mit Gewalt in ein fertiges System, wobei ich ungerecht gegen Gelehrte von seinem Schlage vorginge. Hat sich Meinander oder irgend ein Humanist jemals ernstlich mit meinen Arbeiten, geschweige denn mit jenen Ergebnissen beschäftigt, die Meinander ein fertiges System zu nennen beliebt? Er wird dabei kaum meine „Krisis der Geisteswissenschaften" 1923 gemeint haben, in welchem Buche wirklich ein Plan für die Forschung über Bildende Kunst aufgestellt wird; sondern er meint jedenfalls meine Arbeiten, die sich, mit „Orient oder Rom" 1901 beginnend, gegen die Einseitigkeit der humanistischen Forschung wenden und von denen selbst Meinander etwas läuten gehört haben dürfte. Eine Arbeit von mehr als zwanzig Jahren wird so mit Hohn überschüttet, ohne daß auch nur der Versuch gemacht würde, ihr gerecht zu werden. Das ist die humanistische Methode, wie ich sie in den letzten Jahren kennen lerne. Ich erwarte gewiß nicht, daß gleich alles, was ich im Laufe einer langen Lebensarbeit erkannt zu haben glaube, den Nagel auf den Kopf trifft; aber das darf ich erhoffen, daß man nicht mit Meinander, was ich sage, nachredet und dem Ganzen von vornherein einen Einschlag von Mißachtung gibt[1].

In einem Aufsatze des Wiener „Belvedere", Heft 26 (vgl. „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas"), habe ich neuerdings über „Die europäische Kunst" in dem Sinne gehandelt, daß wir gut täten, nicht nur für die griechische und armenische, sondern vor allem auch noch für die christliche Zeit Europas und die großen Stile mit einem Untergrunde des nor-

1) Sergel ist der bekannteste schwedische Bildhauer.

1) Vgl. dazu jetzt gerechter Lietzmann, „Das Problem der Spätantike", Sitzungsber. d. preuß. Akad. d. Wiss. XXXI, 1927 S. 342 f.

dischen Holzbaues zu rechnen. Auszugehen sei dabei von der Tatsache des Bestehens dreier Holzbauweisen in Europa, dem Blockbau im Osten, dem Fachwerkbau im Westen und dem Stab- bzw. Mastenbau im Nordseegebiete. Bei der völligen Ratlosigkeit, in der sich die humanistisch gebildeten Kunsthistoriker in der Frage des Ursprunges der fälschlich, aber immer wieder als romanisch und gotisch bezeichneten Stile befinden, lohnt es doch vielleicht die Mühe, einmal auch den ursprünglichen Kern der europäischen Kunst, den verschwundenen Holzbau, zu untersuchen. Die Methode des Rückschlusses vom Kirchenbau dieser Art aus den letzten Jahrhunderten bietet immer noch, scheint mir, die Möglichkeit, dafür Anhaltspunkte zu finden. Ich will im Zusammenhange mit dem Verhalten des Humanismus hier nur zwei Dinge aus dieser Gedankenreihe zur Sprache bringen.

Einmal die Tatsache, daß auch Schetelig an dem allmählich doch deutlich genug greifbaren Irrtume Dietrichsons bezüglich der „Stabkirche" festhält. Trotz der großen Schiffe, die seit dem 18. Jh. aus dem Boden Norwegens gezogen werden, ihrer hochentwickelten Technik und der künstlerischen Höhe des Schmuckes an Wagen und Schlitten, die im Osebergschiffe gefunden wurden, soll doch das humanistische Ammenmärchen von der Entstehung der norwegischen Mastenkirchen aus der dreischiffigen Basilika aufrecht bleiben. Ein Prachttypus wie der Zwölfmastenbau von Borgund (Abb. 3) soll keine aus nordischem Blut selbständig entstandene Bauform sein, schon beim Umbau von Urnes durch die Einwirkung der vom Mittelmeere vordringenden Basilika entstellt? Es läßt sich heute noch wahrscheinlich machen, daß die große Vestfold-Schiffbauschule beim Eintritte des Christentums ihre Dienste der Erbauung von Gotteshäusern widmete (genau so wie im finnischen Österbotten eine Teilnahme der Schiffsbauer an der Entwicklung des Kirchenbaues möglich ist). Im benachbarten Valdres kam so wahrscheinlich der Typus der Einmastkirche und nach Norden vorschreitend der der Vier- und Zwölfmastenkirche auf, wie ich das schon 1917 in meinem Buche „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" andeutete, das inzwischen in einer schwedischen und englischen Ausgabe erschienen ist, also auch

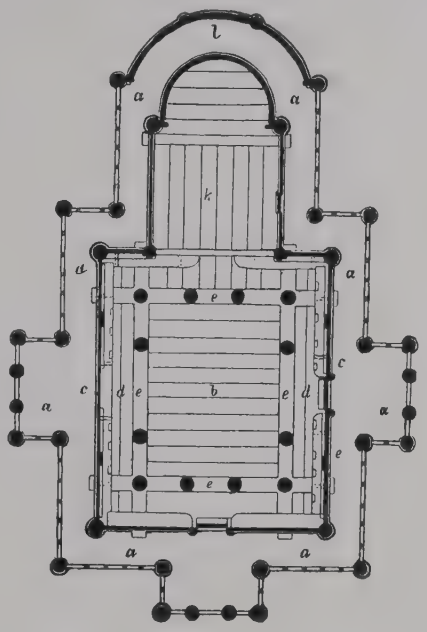


Abb. 3. Borgund, Stab- und Mastenkirche: Zwölfmastenbau mit Umgang.

in Schweden und Finnland nicht ganz unbekannt sein dürfte. Man erweicht eher einen Stein als daß man bei humanistischen Ohren Gehör fände. Und das soll nun die vielgerühmte historisch-philologische Gewissenhaftigkeit der Nachprüfung sein? Schetelig zum mindesten macht, als wenn nie jemand auch nur das leiseste Wort des Zweifels gegen Dietrichsons Ableitung sämtlicher Typen von der christlichen Basilika erhoben hätte. So kann er dann freilich auch des Glaubens bleiben, daß immer nur der Süden auf den Norden und nie der Norden befruchtend auf den mittleren Gürtel gewirkt hätte. Ich komme auf diese Dinge unten zurück.

Die größte Schwierigkeit einer vernünftigen Auseinandersetzung mit den Humanisten ist deren Glaube an die entwickelnde Kraft von Großstädten wie Rom und Byzanz. Die Verfechter dieser tiefgewurzelten Überzeugung verlieren ganz die gewohnte vornehme Haltung, wenn man ihnen sagt, daß solche Hauptstädte in der Bildenden Kunst selten selbst schöpferisch sind, sondern zumeist mit Keimen arbeiteten, die sehr fern gewachsen sein können. Als ich Armenien gegen Byzanz betonte, nannte das Charles Diehl „un paradoxe pueril", und als ich den Norden und Osten gegen Rom zur Geltung bringen wollte, war E. Strong rasch mit dem Vorwurfe des „odio fanciullesco" bei der Hand. Meinander sieht, er steht in seinem Vorgehen nicht allein, befleißigt sich vielmehr nur der gewohnten humanistischen Kampfmethode. Man wird auch im Norden vielleicht sagen, es sei kindisch, die norwegische Mastenkirche als ein bodenständiges Gewächs anzusehen und davon gar einen Einfluß auf die Entstehung des Wachstumsempfindens in der sog. Gotik herleiten zu wollen. Es ist bei dem durch Jahrhunderte großgezogenen Verleugnen der schöpferischen Kraft des Nordens nicht anders zu erwarten[1].

Ich möchte hier mit einem kurzen Wort über die Stellung der finnischen Holzkirchen im Rahmen des europäischen Holzkirchenbaues schließen. Es gibt vielleicht eine Kirche, die das alte Pfettendach bewahrt hat, Sodankyle in Lappland von 1689 (Abb. 4). Sie wäre darauf hin zu untersuchen; ich habe den Eindruck nur aus der Photographie. Vielleicht hängt damit das ursprüngliche Aufkommen der Hohl- oder Blockpfeiler zusammen. Im übrigen aber gehören die finnischen Kirchen, so viel ich weiß, ohne Ausnahme dem Typus der Blockkirche mit Sparrendach an. Das ist eine Mischform des Ost- und

1) Vgl. dazu jetzt in der 2. Auflage von „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" den neuen, einleitenden Aufsatz über die friesischen Hauberge.

Abb. 4. Sodankyle (Lappland), Holzkirche: Ansicht.

Westeuropäischen, die sich auch bei den Westslaven, also anderen zur katholischen Kirche bekehrten Grenzvölkern des Ostens findet. Darüber unten. Von diesen heute katholischen Slaven scheinen einst die Kroaten an der Ostküste der Adria in Dalmatien den r e i n e n Blockbau in Stein bewahrt zu haben. Ihre ältesten Bauwerke legen heute noch Zeugnis ab für die Herrschaft des Übereckdaches, das ich schon in meinem Armenienwerke als die Voraussetzung der Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen erkannte. Man darf nicht einen Kulturkreis für sich behandeln und ihn, wie seit Jahrhunderten üblich, immer wieder nur mit griechischen und römischen Parallelen vergleichen, sondern muß die gesamte nord- und osteuropäische Holzkunst vor dem Jahre 1050 vor Augen haben und dann zurückgehen auf die indoarische und griechische ebenso wie noch die byzantinische Baukunst mit ihren iranisch-armenischen Einschlägen. Dann scheinen sich die Rätsel im Osten ebenso zu lösen wie in Europa, wenn man den Fachwerkbau vom Mastenbau trennt und beobachtet, welche Grundlagen damit für die Entwicklung der Baukunst in Westeuropa gelegt waren. Über die prinzipielle Seite dieser methodischen Einstellung wird im vorliegenden Buche oft genug

zu reden sein. Was die norwegischen Stabkirchen für die Germanen — Zeugnisse einer hochentwickelten Baukunst —, das sind die altkroatischen Bauten für die slavische Welt; beide Gruppen noch aus dem Mittelalter stammend.

Auch im Gebiete der auf den Kunstkreis der orthodoxen Kirche gerichteten Studien scheint es mir nötig, den Forschern nahezulegen, daß sie den Norden und Osten prüfen, bevor sie byzantinischen Einfluß annehmen. Eine Arbeit in der in München unter der Redaktion von Roth erscheinenden neuen Zeitschrift „Armeniaca" hat schon zu zeigen versucht, daß auch für die armenische Kunst stärker als ich es 1918 zu geben vermochte, die alte Holzbaukunst der Slaven bis herauf nach Rügen zur Erklärung mit heranzuziehen sein dürfte. Wir bekommen so die Vorstellung eines großen, Osteuropa und Armenien bis zum Pamir und Hindukusch umfassenden Blockbaugebietes, das ursprünglich wohl auch über weitere Teile Europas gereicht haben dürfte, bis dort mit Holz gespart werden mußte und der Fachwerkbau aufkam.

Ich möchte hier nur noch auf Meinanders Selbstbericht über seinen oben erwähnten Aufsatz mit einem Worte eingehen (Finsk Museum XXX, 1923, S. 5, Referate am Schlusse), worin er von unrichtigen Beobachtungen und übereilten Schlüssen spricht. Bei Meinander wird angeführt, daß die Blockhauskirchen vielleicht aus Schweden nach Finnland gekommen seien und die Pläne der Kreuzkirchen zum großen Teile dort, d. h. in Schweden, von geschulten Konstrukteuren gezeichnet worden seien, die hiebei das System der Steinarchitektur befolgt hätten, obwohl die Gebäude dann in Holz aufgeführt wurden. Das ist wieder der Humanist, der glaubt mit Behauptungen widerlegen zu können. Was den Blockbau an sich anbelangt, so weiß Meinander offenbar nicht, was er da eigentlich behauptet, und wird vielleicht etwas überrascht sein, wenn er bei schwedischen Forschern, wie z. B. bei Erixon im Fataburen von 1917 bzw. in späteren Arbeiten des gleichen Verfassers, das gerade Gegenteil ausgesprochen findet. Erixon, der Fachmann ist, hält den nordöstlichen Weg des Blockbaues über Finnland nach Schweden nicht für ausgeschlossen. Die zweite Behauptung, daß die Kreuzkirchen — ob in Finnland oder Schweden, ist dabei Nebensache — das System der Steinbauten befolgten, trifft naiv den Kern der Sache, um die ich mit den Humanisten ringe. Sie möchten die Bedeutung des Holzbaues zurückdrängen, indem sie immer wieder behaupten, dieser sei lediglich eine Nachahmung des Steinbaues. Darum drehen sich ja alle meine Arbeiten und auch die Aufsätze über Finnland, nämlich zu zeigen, daß die Bautypen der Holzkirchen in breiter Schicht — von Einzelausnahmen natürlich immer abgesehen — nicht vom Steinbau abhängig sind. Man sieht, Meinander hat keine Ahnung von den Dingen, in die er ohne Sachkenntnis dreinredet.

Die Kreuzkirche, die in Finnland erst im 17. Jh. auftaucht und im 18. Jh. vorherrscht, ist nicht erst durch das Drängen des Protestantismus zur Predigtkirche zum erstenmal in der Holzbaukunst da. Sie ist vielmehr ein Typus, der im reinen Blockbau von alters her immer wieder spontan auftaucht, weil jedes Drängen nach Raumerweiterung sich beim Eindecken durch Übereckung immer nur entweder in der einen Achse allein oder in der Querachse zugleich, also in Kreuzform, befriedigen läßt. Man lese darüber mein Armenienwerk und unten nach. Die Kreuzkirche in Finnland und Schweden ist nicht reiner Blockbau, sondern verwendet das Sparrendach, das, wie ich annehme, aus dem Fachwerkbaue stammt. Wenn aber die Blockpfeiler in irgend einem inneren Zusammenhange mit dem alten Pfettendache stehen und man erst durch die Anwendung von Blockpfeilerpaaren daraufgekommen ist, daß sie auch durch einfach überblattete

Ecken in ihrer Leistung ersetzt werden können, dann liegt hier eine so tief in die Entwicklung verschiedener Arten des Block- und Fachwerkbaues einschneidende Stufenfolge vor, daß die Behauptung Meinanders, die Kreuzkirche in Holz sei einfach eine Nachahmung des Steinbaues, von selbst ins richtige Licht tritt. Das sind schwierige Fragen, zu deren Beantwortung die Fachleute Jahrzehnte der sorgfältigsten technischen Studien brauchen werden; sie lassen sich nicht durch einen humanistischen Machtspruch erledigen.

Als ein Beispiel dafür, wie wertvoll sich die Frage „Steinbau oder Holzbau" zuspitzen kann, wenn man den Arbeitsstoff nur etwas genauer kennt als der Humanist, der glaubt, auch in solchen Fragen einfach aburteilen zu können, ist die Tatsache, daß eines der Leitmotive des Holzbaues, die Apsis aus drei bis fünf Seiten des Achteckes, also Eckbildungen im Winkel von 135 Graden, gerade im Kreuzbau zur folgerichtigen Ausbildung gelangt ist. Ich habe darüber schon in der Zeitschrift „Slavia" 1924, S. 432, gehandelt (siehe unten). Dort findet man auch die nötigen Abbildungen. In Finnland allein läßt sich heute noch das Werden dieses Bautypus Schritt für Schritt verfolgen. Die letzten Folgerungen der vorhandenen Möglichkeiten sind dann gezogen, wenn der ganze Kreuzbau nicht nur in den äußeren, sondern auch in den inneren Ecken diese Art der Verzahnung im Winkel von 135 Graden zeigt. Diese Höchstleistung begegnet man auch in anderen Ländern, z. B. wie in Finnland verbunden mit dem Sparrendache in dem mährischen Veliki Karlovice (Abb. 5). Wir haben kein Recht, über einen so wichtigen Fall mit der Behauptung hinwegzuspringen, daß es sich an beiden Orten um Nachahmung von Steinbauten handle. Vielmehr enthüllen solche Einzelfälle, welche Welt von Forscherarbeit uns auf dem Gebiete des Holzbaues noch erwartet. Gerade die nordische Forschung hat allen Grund, damit Ernst zu machen. So viel ich weiß, geschieht das auch bereits in Schweden; wir werden dann in einigen Jahren über diese Fragen mit reichem Arbeitsstoff ausgestattet weiter reden können. Hoffentlich haben die Humanisten bis dahin begonnen, sich ernstlich auf die Wichtigkeit dieser Arbeiten zu besinnen.

3. Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien.

Es dürfte vielleicht an der Zeit sein, zu fragen, ob es denn wirklich möglich sei, den Anteil von Rom und Byzanz an dem Entstehen der christlichen Kulturen festzustellen, ohne daß gleichzeitig untersucht würde, was die einzelnen Länder und Völker, die das Christentum annahmen, eigentlich an Kultur in dem Zeitpunkte besaßen, in dem sie von Rom oder Byzanz aus für das Christentum gewonnen wurden. Daß die Denkmäler der Bildenden Kunst dafür einen ausgezeichneten Arbeitsstoff abgeben, habe ich in jahrzehntelanger Arbeit für den Osten darzulegen versucht. Sie sind von den Berichten der Schriftquellen unabhängige Zeugen, weder im lateinischen noch im griechischen Sinne gefärbt und gehören überdies Gebieten an, von denen wir Sprachdenkmäler selbst erst aus beträchtlich späterer Zeit besitzen, entweder weil die Schrift überhaupt erst mit dem Christentum Eingang fand oder weil die römischen oder orthodoxen Mächte die vorhandenen schriftlichen Zeugen geradezu planmäßig vernichtet haben; endlich weil es Arten der Bildenden Kunst gibt, in denen die durch Kirche, Hof und Bildung zurückgedrängte, ursprünglich herrschende volkstümliche Unterschicht noch bis auf den heutigen Tag wirksam ist. Ich denke also, eine Kunstgeschichte, die ihre Bahnen der wachsenden Einsicht entsprechend auszugestalten sucht, darf die Nachprüfung der heute geltenden, zumeist ohne sie zustande gekommenen und nur auf sie übertra-

genen historischen Anschauungen nicht vernachlässigen, sie muß gleichzeitig in der römischen und byzantinischen Frage auch die Gegenseite zu Worte kommen lassen. Ich würde daher dringend raten, fortschrittlich vorzugehen und auch die Länder und Völker, die für die Ausbreitung des byzantinischen Geistes in Betracht kommen, zu Worte kommen zu lassen in dem Sinne, daß nicht nur Studien getrieben werden, die einen Einfluß von Byzanz auf diese Nachbarvölker feststellen, sondern auch solche, die nachweisen, daß die für die Ausbreitung des „byzantinischen" Kulturkreises in Betracht kommenden Länder und Völker wenigstens in den Anfängen noch eigene, in Lage, Boden und Blut verwurzelte Wege gingen. Das ist die Neueinstellung, die ich heute mit Bezug auf Osteuropa fordere.

Für Asien liegen bereits seit Jahren Arbeiten vor, die darauf hindrängen, daß der Kulturkreis, den man gern mit dem Schlagwort „byzantinisch" bezeichnet und zum Deckmantel für allerhand unbestimmte, ja irreführende Vorstellungen macht, doch endlich wenigstens zunächst von seiten der Kunstgeschichte genauer umschrieben werde, indem man Byzanz selbst von den Großstädten und Landgebieten des Mittelmeeres und diese wieder von den Hinterländern trennt. Wir sind allmählich so weit, daß die einst gestellte Frage „Orient oder Rom" ernst genommen wird und wir für die Anfänge der christlichen Kunst nicht alles und jedes als von Rom ausgehend ansehen. Byzanz trat in einem Zeitpunkte und an einem Orte als Reichshauptstadt in die Welt, als das Christentum aus der Duldung, die es im römischen und persischen Reiche erfahren hatte, nachdem es schon an anderen Orten Königshäuser zwischen beiden Machtkreisen hatte stützen sollen, zur Staatsreligion des römischen Reiches aufstieg und damit selbst zur Lösung von Machtfragen im größten Stile herangezogen wurde. Die Frage „Orient oder Byzanz" ist im Anschlusse an meine Arbeit über den serbischen Psalter besonders in der französischen kunstgeschichtlichen Literatur ausführlich erörtert worden und steht noch heute im Vordergrunde des Interesses. Hier sei nicht wiederholt, in welche Teile der Begriff „Byzantinische Kunst" von der Ursprungsfrage aus aufzulösen ist, bzw. was Hof, Kirche und Bildung aus diesen Teilen gemacht haben, vielmehr soll lediglich die Ausbreitung des „Byzantinischen" in Osteuropa einer etwas genaueren Prüfung unterzogen werden. Für eine jüngere Zeit und Serbien hat das G. Millet, „L'ancien art serbe, les églises" 1919, getan.

I. Kunde.

Es handelt sich um die Kunde von den vorromanischen bzw. vorbyzantinischen Denkmälern Osteuropas. Heute davon zu sprechen, ist freilich noch schwer, weil niemand, außer etwa in der karolingischen Kunst, etwas darüber weiß und sich womöglich noch den Kopf darüber zerbricht, ob diese eine Renaissance gewesen sei oder nicht. Wenn dann junge Leute kommen und über die vorkarolingischen Denkmäler oder das Kunstgewerbe des frühen Mittelalters Bücher schreiben, ohne eine Ahnung vom östlichen und nordischen Arbeitstoff zu haben[1], dann kommt trotz Aufwendung großer Mittel nichts heraus. Man lese darüber mein Buch „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas", in dem ich die Denkmäler der Germanen ins Licht zu rücken suche. Hier möchte ich ausschließlich die slavischen Gebiete behandeln und germanische und keltische Denkmäler nur soweit hereinziehen, als es der Vergleich notwendig macht. Das finnische Material hoffe ich in einem eigenen Buche über die Stellung Finnlands in der Kunstgeschichte vorlegen zu können.

1) So E. H. Zimmermann in seinen Werken über die vorkarolingischen Miniaturen und das Kunstgewerbe des Mittelalters. Vgl. auch, was unten über die Vertreter der Dvořákschule: Birnbaum, Zaloziecky und Karaman gesagt werden wird.

Ich bin leider nicht in der Lage, von dem großen Sammelbecken der Slaven im alten Rußland ausgehen zu können; es gibt darüber noch keine historische, im großen zusammenfassende Arbeit. Einiges unten. Was darüber fürs erste, insbesondere im Anschluß an die reinen Blockbauten der Ukraine und Polens, zu sagen war, ist in meinem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa", S. 615 f., vorzuführen versucht worden. Für die nordrussische Kunst wird das Buch über Finnland einiges zu bringen haben. Über die Denkmäler der Čechen und Polen unten. Hier möchte ich dazu noch die Südslaven im Anschluß an die Denkmäler der Banovina, von Bosnien und Dalmatien hereinziehen, deren alte Denkmäler der nachfolgende Hauptteil über die vorromanische Kunst der Kroaten behandeln wird. Ich erinnere an die S. 4 f. genannten und im Anschlusse an wiederholte Reisen unternommenen Arbeiten, um erklärlich zu machen, wie ich Ergebnisse über Forschungsgebiete verwerten kann, mit denen sich die Kunstgeschichte bisher kaum über den Kreis von Lokalforschern hinaus beschäftigt hat. Ich hebe einleitend einige Wesenszüge heraus, die den angedeuteten osteuropäischen Arbeitsstoff kennzeichnen und unten ausführlicher besprochen werden sollen.

II. Wesen.

Hat jemand eine Vorstellung vom Wesen der vorbyzantinischen Kunst der Slaven? Woher, wenn er keinerlei Denkmäler dieser Art kennt und womöglich annimmt, daß Cyrill und Method die in der ältesten christlichen Kunst nachweisbaren Erscheinungen nach dem „barbarischen" Norden gebracht hätten, daher von vornherein urteilt, sie müßten „byzantinisch" sein. Nun habe ich in den angeführten Arbeiten Denkmäler und Typen genug vorgeführt, die mindestens versuchsweise als vorbyzantinisch betrachtet werden dürfen. Wir sind so weit, daß die fachmännische Arbeit, die Wesen und Werte herauszuarbeiten hat, einsetzen kann, um an die Denkmalkunde ihrerseits wieder Fragen zurückzugeben und Möglichkeiten zur Sprache zu bringen, die das Suchen nach weiteren Denkmälern verschärfen müssen. Ohne diesen Wechsel in der Forschungsrichtung kommen wir nicht weiter, es sollte stets eine Forschungsrichtung die andere zu befruchten suchen. Die philologisch-historische Kärrnerarbeit — wie sie ihre Vertreter gern selbst bezeichnen — gerät zu leicht für sich allein in ermüdende Sackgassen, wie es gerade die in der Kunstgeschichte in den hergebrachten Geleisen bleibenden, auf Rom und Byzanz gerichteten Arbeiten belegen. Es wird darauf ankommen, daß wir die künstlerischen Werte kennen lernen, die, vom Norden nach dem Süden strömend, zuerst vom Osten her schon die späthellenistisch-römische Kunst umgebildet hatten und beim Eindringen des Christentums nach dem Norden dort noch immer am Leben waren.

1. *Rohstoff und Werk.* Wir sehen in den hellenistischen Gebieten um das Mittelmeer herum und so auch in Rom und Byzanz den reinen Stein- bzw. Ziegelbau mit seinen verschiedenen Wölbungssystemen am Beginne der christlichen Zeit zurückgedrängt durch eine Zweckform, die Basilika, die wieder (wie einst am Beginne der griechischen Kunst) die aus Steinen, Lehm oder Ziegeln gemauerte Wand durch ein Holzdach abdeckt. Ich will gewiß nicht behaupten, daß die Einführung der Basilika unter dem Einflusse jener Kunst geschieht, die im ersten Jahrtausend nach Christus noch den gesamten Norden Europas beherrschte; aber es wird doch Zeit, daß wir uns bemühen, von dieser großen Holzkunst eine Ahnung zu bekommen und mit ihr vor Augen neu durchzudenken beginnen, was da in der gleichen Zeit im Süden geschieht.

Es ist also der Rohstoff „Holz", auf dessen Be-

deutung für die Kunstentwicklung es mir ankommt, dazu jener Steinbau, der noch nicht nach römischer und gotischer Art mit Quadern baut, sondern mit Feld- und Bruchsteinen. Wir sehen allmählich mit mehr oder weniger Deutlichkeit, daß es der Rundbau und das Quadrat sind, die in Europa in vorromanischer Zeit vorwiegen. Im allgemeinen kann gelten, daß der Rohstoff Stein die Möglichkeit des Rundbaues zuläßt, der Rohstoff Holz, wenn die Werkart des Blockverbandes angewendet wird, das Quadrat nahezu fordert. Die Belege für die eine Art sind von alters her schon am Mittelmeer ebenso zahlreich, wie im Norden die Belege für die letztere Art. Die breite Schicht von Rundbauten im čechischen und polnischen Gebiete aber muß nicht erst Byzanz zu den Westslaven gebracht haben, wie man aus einer Schriftquelle schließt. Der Blockbau ist aus statischen Gründen an die Länge der aus dem Walde bezogenen Baumwalzen gebunden. Stückelungen müssen nach Möglichkeit vermieden werden, weil die Wand dadurch in ihrer Unverrückbarkeit gefährdet wird. Man hat daher in der Schweiz und in Finnland eigene Werkarten, wie Einziehen von Zwischenwänden und Aufstellung von Hohlpfeilern, eingeführt, um trotzdem die Wände verlängern zu können, sobald es sich um den Übergang vom quadratischen zum rechteckigen Längsbau handelt. Die von Süden vordringende Kirche verlangt diesen Richtungsbau. Sie drängt das Rund und Quadrat zugunsten des Längsbaues zurück und überträgt schließlich die hellenistische Zweckform der Basilika auf beide, sowohl auf den Kuppel- wie auf den Bau mit der Tonne und dem Sparrendach. Es soll zunächst mit Bezug auf die Tonne nur gesagt werden, daß es Anzeichen genug gibt, sie wie die Kuppel im Norden auf den Holzbau zurückzuführen.

Ob die für den europäischen Norden so typische Bandornamentik sich vor allem in Holz durchgesetzt hat, ist bisher nicht erwiesen. Es gehört zu ihr die Mehrstreifigkeit. Das Osebergschiff zeigt sie noch neben dem Tierornament und die ungefähr gleichzeitige Kanzel von Kairuan bringt beides, Band- und Mehrstreifigkeit, dazu die Durchbrucharbeit gerade in Holz zu einer Vollendung, die einzig dasteht. Vgl. über diese Denkmäler mein „Altai-Iran und Völkerwanderung“ 1917. Byzanz ist für diese Werkart nur Durchgangspunkt von Iran nach dem Westen.

2. *Zweck und Gegenstand.* Wir haben es hier nur mit der Baukunst, sei es mit dem Bauen selbst oder dem Ausstatten der Bauten, zu tun. Im ersteren Falle fragen wir bei ihrem Bedeutungswerte nach dem Zweck, im letzteren gewohnheitsmäßig nach dem Gegenstande. Die Prähistorie, Ethnologie und im engeren Sinne die Volkskunde haben gelehrt, daß wir über diese Dinge viel mehr als aus den Geschichtsquellen aus der Beobachtung der vorläufig noch oft recht unscheinbaren Sachen lernen können. Wie diese Forschungsgebiete sich nach Möglichkeit die Vorteile der historisch-philologischen Methoden zu eigen zu machen suchen, so müssen die historischen Gebiete beginnen, sich mit den Methoden der anthropologischen Fächer zu durchsetzen. Und da die von diesen aufgewiesenen Denkmäler in ihren Leitgestalten (Typen) zum Teil älter sind als die meisten Geschichtsquellen, so dürften sie mit der Zeit eine Wichtigkeit erlangen, die geradezu umwälzend auf den Gesamtbetrieb der Geisteswissenschaften zurückwirken wird. So auch in der Byzantinistik.

Runder Stein- und quadratischer Holzbau, das sind Schlagworte, die die Prähistoriker mit der Zeit noch mehr beschäftigen werden als die von der Beobachtung der neueren Zeit auf die Anfänge zurückgehenden Kunsthistoriker. Wir wissen vorläufig nicht, welche Zweckforderungen die eine oder andere Form begünstigt haben, den runden Steinbau wahrscheinlich mehr der Wehrbau, den quadratischen Holzbau jede Art des

Wohnens. In einer Debatte, die sich an meinen Vortrag über armenische Kunst in der Archäologischen Gesellschaft in Berlin anschloß, trat Schuchhardt für die ursprünglich alleinherrschende Form des Rundbaues auch im Norden ein, wogegen Dragendorf darauf hinwies, daß unabhängig davon die viereckige Bauweise bei keltischen Ausgrabungen festgestellt worden sei. Für mich scheint es außer Zweifel, daß der gesamte Norden von vornherein in Holz viereckig gebaut hat. In Norwegen geht (entgegen Dietrichsons Meinung) noch der Kirchenbau vom Quadrat aus, obwohl es sich um Stab- bzw. Mastenbau handelt; und für den Blockbau der slavischen Gebiete ist die quadratische Zelle im Grundriß von vornherein, ohne Rücksicht auf die Zweckbestimmung des Baues gegeben.

Die Ausstattung der Bauten des Nordens geschieht ursprünglich nicht deshalb, um, wie es die Kirche gerne verlangte, diejenigen zu belehren, die nicht lesen können, also durch die Darstellung biblischer Vorgänge, sondern sie ist ausschließlich schmückend, stellt gar nichts dar. Ihr Zweck ist durchaus kein belehrender, sondern lediglich Freude am Schmücken bezw. sinnbildlichem Andeuten.

3. *Gestalt.* In meinem Armenienwerke habe ich den Standpunkt eingenommen, daß alle quadratischen Kuppelbauten aus dem indoarischen Holzbaue, runde und achteckige Kuppelbauten vorwiegend aus dem Steinbaue des Mittelmeerkreises herrühren. Man hat das nicht beachtet, wohl aber eine andere Annahme, nämlich die, daß die quadratische Kuppelform sich von Armenien aus überall hin verbreitet habe. Die Folge davon ist, daß jetzt gern, wo man verwandte Baugestalten findet, Armenien als der gebende Teil hingestellt wird. Ich habe inzwischen auf dem Gebiete des nordischen Holzbaues ausgebreitete Beobachtungen angestellt und muß davor warnen, überall und immer Armenien am Werke sehen zu wollen. Die Großkunst von Byzanz wäre ohne die armenische Tat freilich undenkbar, das ist auch heute noch meine Überzeugung; aber die unzähligen kleinen Bauten, die man bei den Westgoten, den Süd- und Westslaven findet, haben nicht immer etwas mit Armenien unmittelbar zu tun, sondern sind wie Armenien selbst, dessen Baugestalten sie bisweilen zum Verwechseln ähnlich sehen, öfter von einem gemeinsamen Dritten, eben dem nordischen Holzbau abhängig.

Abb. 5.
Groß-Karlowitz:
Holzkirche:
Ansicht und Grundriß.

Am häufigsten handelt es sich dabei um das Konchenquadrat. Man kann in Finnland ebenso wie in Mähren (Abb. 5) zeigen, daß diese Bauform auch im Holzbaue vorkommt und darin durchaus selbständig entstanden sein dürfte. Ähnlich steht es im Steinbaue mit dem Rund; es kann auch im Norden selbst aus der Werkart des Bauens mit Feld- oder Bruchsteinen hervorgegangen sein, vielleicht weil die runde Wand leichter zu verteidigen ist als die gerade, oder aus sonst einem Grunde. Und was endlich das Quadrat an sich anbelangt, so ist es, mit einem Längsdach ausgestattet, am Mittelmeere so ungewohnt, daß man darin

vielleicht am ehesten eine eigenartige Form des Nordens anerkennen wird. Dazu sei gesagt: Wir unterscheiden gewöhnlich Zentralbau und Längsbau; zwischen beiden aber hat es am Anfange der christlichen Kunst im Norden noch eine dritte Art gegeben, die halb zu der ersteren, halb zur letzteren gehört, eben das Quadrat mit Quer- oder Längsdach. Obwohl ich erstere Bildung schon in dem georgischen Sweti beobachten konnte, bin ich darauf in meinem Armenienwerke S. 757 f. nicht näher eingegangen; erst die Wiederkehr bei den Angelsachsen (Barton-on-Humber), dann in den norwegischen Stabkirchen und in den čechischen und polnischen Holzkirchen von quadratischer Grundform machte mich auf diese Bauweise aufmerksam. Sie hat nichts zu tun mit dem „byzantinischen" Zentralbau und dürfte ursprünglich mit der Ausbildung des Pfetten-[1]), später des Sparrendaches zusammenhängen. Davon in der 2. Auflage des Nordenbuches.

Für die Bauausstattung der kroatischen Kirchen des 9. bis 11. Jh. ist das dreistreifige Bandgeflecht ebenso verwendet worden, wie in den langobardischen Kirchen Italiens, d. h. nie oder selten am Baue selbst, sondern in der Regel nur für die Kirchenmöbel, wie Altäre, Taufeinrichtungen, Schranken, Kanzeln u. dgl. Man nimmt daher gewöhnlich diesen südgermanischen und südslavischen Kunstkreis zusammen und behauptet überdies von beiden, diese Art sei von Byzanz auf sie übertragen. In Wirklichkeit ist das Bandgeflecht jene Stufe der nordischen Ornamentik, die in Teilen des Nordens vor dem Eintritt des Tierornamentes herrschend war, d. h. eben bis zur Abwanderung der Langobarden und Kroaten nach dem Süden. Will man die ältere Art kennen lernen, dann muß man sie in Iran und bei den anderen in Vorderasien eingewanderten Nordvölkern suchen, die sie später über das Mittelmeer ausbreiteten, zuletzt auch bis nach Byzanz und dem mittelalterlichen Hellas. Der Unterschied ist der, daß das iranische Bandgeflecht zumeist zwei-, das jüngere europäische Bandgeflecht dagegen zumeist dreistreifig ist. Es kommt im ganzen Bereiche der vom Norden nach dem Süden gewanderten Nordvölker und selbst noch auf afrikanischem Boden vor, wo der Schmuck der christlichen Kirchen von Philae in Ägypten und die geschnitzten Bretter aus Jorubaland wohl die südlichsten Beispiele bieten und mit äquatorialen Arbeiten ähnlicher Art die wirklich vom Flechten ausgehen nicht verwechselt werden sollten.

4. *Form.* Es ist im Bauen von ausschlaggebender Bedeutung, ob die Masse oder der Raum in der Gesinnung des Bauenden im Vordergrunde steht. Mit der einen Art ist die Breiten-, mit der anderen die Höhenentwicklung des Baues auf das engste verbunden. Die norwegischen Stabkirchen sind wahre Türme von kleinen in die Höhe schießenden Holzbauten. Ich habe („Ursprung der christlichen Kirchenkunst") gegen Dietrichson festgestellt, daß sie vom Quadrat und nicht von der Basilika ausgehen. Vier unter dem Fußboden gekreuzte Schwellen, in deren Kreuzungspunkten vier Masten aufgestellt sind (statt ursprünglich einer Firstsul), bilden die Grundlage. Auch in dem Slaventempel von Arkona, obwohl im Blockbau ausgeführt, standen dort vier solche Stützen. Die Neigung zur Höhendimension also scheint aus dem Holzbau zu stammen, wie auch im äußersten asiatischen Süden noch durch die einst in Holztürmen untergebrachten Viharas bewiesen wird, den Vorläufern der Pagoden. Ein Zweig dieser Entwicklung ging über Iran nach Armenien und von da nach Byzanz. Wenn von dort aus der Kuppelbau über dem Quadrat in seiner Höhenentwicklung nach dem Norden kommt, so tritt er auf den alten Heimatboden zurück, von dem der Kuppelbau

1) Vgl. darüber den einleitenden Aufsatz zur zweiten Auflage von „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" 1928.

ausgegangen war. Vgl. dazu jetzt S. Lindquist „Fornvännen" 1923, S. 85 f., dem mein Buch entgangen zu sein scheint, obwohl es zuerst schwedisch erschien.

Auch die Neigung zur Eintiefung der Decke in Form einer Tonne scheint seit dem Aufkommen des Sparrendaches auf den Drang zu höheren Räumen zurückzugehen (wie er z. B. im finnischen ebenso wie dem schwedischen Holzbaue nachweisbar ist). Bei den Westslaven scheint die durch Verschalung hergestellte Holztonne älter als die flache Decke, wie schon Burgemeister gezeigt hat.

Man sagt gewöhnlich, die polygonale Apsis sei von Byzanz aus verbreitet worden. Auch diese Form ist im Holzbau naturgemäß ebenso zu Hause, wie der gerade Chorschluß. Es gibt Blockbauten in Mähren wie in Finnland, die aus durchweg an den Ecken im Winkel von 135 Graden überblatteten Wänden in Form von Konchenquadraten aufgebaut sind. Die aus drei bzw. fünf Seiten des Achteckes genommene Endigung im Grundriß kommt auch sonst im Holzkirchenbau bei aller Art Konchen, am häufigsten bei der Apsis neben dem geraden Abschluß vor. Seltener sind die polygonalen Seiten einem Sechseck entnommen; die Bauform des Oktogons kann immerhin mit dem Holzbaue Beziehungen haben.

Die Form der nordischen Bauausstattung ist die der reinen Flächenfüllung durch bewegte Linien, wie sie zum Teil die einzelnen Handwerke hervorgebracht haben. Darnach unterscheiden sich auch die Muster, die bald fortlaufend in Streifen, bald um eine Mitte gruppiert, bald die Fläche nach allen Seiten füllende Muster ohne Ende sind.

5. *Inhalt.* Die Bauten, die für die vorbyzantinische Zeit nachweisbar sind, waren von so geringen Ausmaßen, daß sie nur für ganz kleine Gemeinden in Betracht kommen. Es ist daher notwendig, sie in unmittelbarem Zusammenhange mit der volkstümlichen Bauweise zu denken, ohne eine andere Absicht, als zweckmäßig Raum zu schaffen, höchstens in der landesüblichen Weise mit Gerät auszustatten und zu schmücken. Die Freude am Schmuck, gelegentlich mit sinnbildlichem Einschlag, ist dann das Entscheidende. Repräsentationsbedürfnisse oder Machtansagen, wie sie sich in der byzantinischen ebenso wie in der römischen Kunst ankündigen, liegen den von ihnen unabhängig entstandenen Bauten ganz ferne. Die Nordkunst fließt ursprünglich in breitem, handwerklichem Strome dahin.

III. Entwicklung.

Die Entwicklung der slavischen Kunst fängt nach den herrschenden Vorstellungen mit dem Romanischen bzw. Byzantinischen an. Aus dieser Gesinnung heraus ist schon 1893 ein Buch erschienen, F. J. Lehners „Dějiny umění národa českého", das wertvoll in der Aufbringung des denkmalkundlichen Stoffes der vorromanischen Zeit der Čechen ist, doch keinen Blick für die Eigenart der zum guten Teile nordischen Erscheinung hat und Entwicklungsgeschichte lediglich mit der römisch-byzantinisch gefärbten Brille treibt. Es ist kennzeichnend, daß Lehner, ein čechischer Priester, wohl in der nationalen und kirchlichen Ausdeutung zu weit geht, aber im übrigen durchaus die Auffassung vertritt, die heute noch die herrschende ist. Man kennt in Entwicklungsfragen nur Rom und Byzanz, von der wurzelechten Eigenart des Nordens hat man ebensowenig eine Ahnung, wie man früher, bevor meine Arbeiten eingriffen, viel mit dem Osten rechnete. Es klingt heute noch sehr übertrieben, wenn jemand sagt, daß das eigentliche Bauen vor allem im Norden und im Holzbaue zu Hause ist und die meisten Baubewegungen im mittleren Erdgürtel durch den Einfluß des nordischen Holzbaues ausgelöst wurden. Man denke immerhin an den griechischen Tempel und bei Byzanz an das, was ich im Armenienwerke für den Kuppelbau zu zeigen versucht habe, von Indien garnicht zu

reden. Sollte der Norden, der noch in christlicher Zeit große Baustile hervorgebracht hat, bei der Eroberung durch die Kirche widerstandslos erlegen sein?

Soweit die Baukunst. Die gleiche Neigung zur römisch-byzantinischen Ausdeutung besteht auch bezüglich der Ausstattung der vorromanischen und vorbyzantinischen Bauten. Die Zahl der Gelehrten, die mit der gefärbten Brille irre gehen, ist da noch viel größer als im Gebiete des Bauens selbst, weil über Zierat jeder schreiben zu können glaubt, ob er nun die einschlägigen Denkmäler kennt oder nicht. Ein gutes, aber unmethodisches Buch, das kürzlich erschienen ist, Adama van Scheltemas „Die altnordische Kunst" 1923, ist wie Lehner lehrreich in der Aufbringung des denkmalkundlichen Stoffes; es hat auch wesenswissenschaftliche Gesichtspunkte, sogar ganz dogmatisch ausgebildete, aber es vergewaltigt den wertvollen Arbeitsstoff von vornherein durch Erklärungen, die u. a. den römisch-byzantinischen Anstoß für die beginnende christliche Zeit insofern vorwegnehmen, als auch dort die Bedeutung des Holzes ganz unbeachtet und beim Aufkommen des Tierornamentes die bisherige Erklärung durch spätrömische Anregungen beibehalten wird. Scheltema weiß nichts von einem asiatischen Nordstrom, der gerade für die germanische Tierornamentik als Anreger bahnbrechend gewesen ist. Er ist darin einfach die üblichen Wege, insbesondere die des führenden Werkes von Salin „Altgermanische Tierornamentik" 1904, weitergegangen.

Der Führer in der byzantinischen Schutzimpfung gegen jede Erkenntnis des wahren Sachverhaltes ist Raffaele Cattaneos „L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa" 1888 gewesen. In diesem Werke, das zuerst gewissenhaft die Denkmäler der langobardischen Kunst in Italien zusammenstellte, aber, damit nicht zufrieden, auch noch „Ricerche storico-critiche" bieten wollte, wird Byzanz als der Träger des Bandgeflechtes hingestellt und mit den Begriffen „stile latino-barbaro" und „bizantino-barbaro" gewirtschaftet, als wenn sie selbstverständlich wären. Gewiß für den Humanisten sind sie das, sogar unverwüstlich, wie die Arbeiten von Riegl und Zimmermann gezeigt haben. Aber endlich einmal muß doch die Besinnung kommen.

Wenn man das zwei- und dreistreifige Band ebenso in der altchinesischen Kunst wie überall da verbreitet sieht, wohin Nordvölker im Süden vorgedrungen sind, überdies weiß, daß das Band fast seit der neolithischen Zeit der im Norden Europas weitaus vorwiegende Hauptzierat ist, dann wird man doch kaum noch auf die veralteten Beschaueransichten von Cattaneo und Riegl zurückgreifen, sondern mit der Untersuchung wissenschaftlich Ernst machen. Man wird dann auch die Frage untersuchen, ob z. B. die Kroaten nicht unabhängig von den Langobarden in Italien das dreistreifige Bandgeflecht nach dem Balkan mitgebracht haben, ähnlich wie die Westgoten nach Spanien und schon in der Zeit um Christi Geburt die Iranier und andere indogermanische Völker an die Nordgrenze von Vorderasien und nach Osteuropa.

1. *Beharrung.* Der Beginn der christlichen Zeit ist für den Norden zugleich das Ende der Vorgeschichte. Glaubt man wirklich, daß dieser Norden Europas trotz jahrtausendealter Eigenentwicklung so wenig Widerstandskraft in der Bildenden Kunst gezeitigt hätte, daß Rom und Byzanz damit auf den ersten Anhieb fertig wurden und erst viel später eine Reaktion eintrat, eben die, die zur Ausbildung des sog. romanischen und gotischen Stiles im Westen und schon früher zu jener Kirchenbaukunst im Osten führte, die wir gemeinhin als byzantinisch bezeichnen? Es gibt überall, wo das Christentum nach dem Norden vordrang, eine Zwischenschicht, in der die angestammte Art des Nordens

sich auch im Christentume behauptete, sowohl im Bauen wie im Ausstatten. Im Norden selbst ist davon freilich nur wenig erhalten, weil dort zumeist in Holz gebaut wurde und davon so gut wie nichts erhalten ist. Aber zweierlei Wege scheinen, wie neue Funde bezeugen, nicht aussichtslos, um diese ungeheure Lücke auszufüllen: erstens der Weg von Ausgrabungen. Freilich, wenn sich alle Welt durch den Namen Tutenkhamon in den Bann schlagen läßt und die Augen wie geistesabwesend lediglich nach dem Süden richtet, dann kann es nicht vorwärts gehen. Schon 1904 wurde in Norwegen das Osebergschiff, das köstlichste jener „Königsgräber" des Nordens, gefunden, das den Vergleich mit Ägypten wohl aushält, wenn auch im wesentlichen nur der bescheidene, einheimische Rohstoff Holz verwendet ist. Dazu kommen die längstbekannten und wie durch ein Wunder erhaltenen norwegischen Holzkirchen des Mittelalters, an der Spitze Urnes (Abb. 2) mit künstlerisch vollendeten Schnitzereien. Der zweite Weg ist der des Rückschlusses von den Holzkirchen des 16. bis 18. Jh. In ihnen lebt noch viel von der alten Überlieferung. Das gilt besonders vom Blockbau der Slaven. Die beharrenden Kräfte von Lage, Boden und Blut wirken dort so stark, daß man von der Ukraine, Polen und der Čechoslovakei aus ebenso wie von Nordrußland (und Finnland) aus noch manches von den Voraussetzungen der vorbyzantinischen Zeit nachweisen kann.

Schwieriger ist die Arbeit im Gebiete der Ausstattung, weil da im Norden die auf die Ausstattung der Geräte beschränkte, vor der Abwanderung der Langobarden und Kroaten übliche Füllung von Streifen und Flächen durch das Bandgeflecht in ihrem Rohstoffe Holz zumeist zugrunde gegangen bezw. inzwischen in breiter Schicht aufgegeben worden ist. Immerhin werden sich auch da durch Ausgrabungen und Rückschlüsse aus der heutigen Volkskunst vielleicht noch Wege zur Ausfüllung dieser beklagenswerten Lücke finden lassen. Ich erhoffe hier besonders viel von der wissenschaftlichen Bearbeitung der volkstümlichen Stickereien der Slaven, die nicht wie in Westeuropa den letzten Stilmoden nachgingen, sondern beharrlich an den alten nordischen und östlichen Formen festhielten.

2. *Wille.* Die auffallendste Tatsache verkehrter Deutung der vorromanischen Zeit hat sich die Forschung in der Ausrufung der Kultur Karls des Großen als einer Renaissance geleistet. Ich habe bereits 1904 in meinem Buche „Der Dom zu Aachen und seine Entstellung" dagegen Einwände erhoben und auf den lebendigen, im Osten sowohl wie im Norden vorhandenen Strom der Kunst hingewiesen. Er war im Frankenreiche derart stark, daß Westeuropa damals schon jene Führung in der Bildenden Kunst gegenüber Rom neben Byzanz und dem Islam anzutreten begann, die dann nach dem Jahre 1000 zu entscheidender Blüte führte. Im Osten und bei den Slaven lagen die Verhältnisse weniger günstig. Dort hat der Hof von Byzanz und seine Machtgesinnung stärker ansteckend gewirkt und wie bei den Westslaven die katholische Kirche zur Annahme der romanischen, so hat bei den Ostslaven der orthodoxe Hof und die Kirche zur Annahme der byzantinischen Baugestaltung geführt. Die bescheiden fortlebende Holzbaukunst trat neben den Steinkirchen so sehr zurück, daß man sie heute erst wieder in die Kunstgeschichte einführen muß und damit allgemeinem Nasenrümpfen begegnet. Auch in der Kunstforschung hat sich der Wille der vereinigten Mächte von Hof, Kirche und Bildung durch Jahrhunderte alleinherrschend durchgesetzt und man ist gerne geneigt, den Versuchen, auf die verschütteten Wege der Nordkunst zurückzugreifen, mit dem Vorwurfe des nationalen Chauvinismus zu begegnen; ich denke, dem Verfasser wird man damit nicht kommen dürfen.

Der größte Feind der bescheiden schmückenden Nordkunst war die vom Süden nach dem Norden schon in römischer und dann neuerdings in christlicher Zeit vordringende Darstellung. Die Macht, ob sie nun vom Hofe, der Kirche oder von Bildungsströmen, wie der Scholastik und dem Humanismus ausging, bedurfte der menschlichen Gestalt, um durch sie schauspielernd jene Gesinnung durchzusetzen, mit der allein sie sich festgegründet behaupten konnte. In den slavischen Gebieten ist der Verdrängungsprozeß noch entschiedener durchgeführt worden; die Bilderstürme, nichts anderes als das Wiedererwachen der Nordgesinnung in der Bildenden Kunst, haben dort noch weniger Erfolg gehabt als im Westen.

3. *Bewegung.* Die byzantinischen Studien verführen dazu, die slavische Welt immer nur von Süden anzusehen. Ich habe mich in mehreren Aufsätzen bemüht, zu zeigen, daß die Nordwelt eigenartig war und durch Völkerwanderungen sowohl, wie durch natürlichen Verkehr der Güter eine Kraft darstellt, die schon als Bewegung an sich die größte Beachtung auch noch in einer Zeit verlangt, wie sie die der entstehenden christlichen Geistigkeit darstellt. Man lese dafür meinen Versuch „Die asiatische Kunst" am Kopfe des Jahrbuches der asiatischen Kunst I, 1924 nach oder die Auseinandersetzung „The northern stream of art from Ireland to China and the southern movement" im ersten Bande des „Year Book of oriental art". Es ist widersinnig, sich vorzustellen, daß die Germanen, die nach Rom vordringen, und die Slaven, die auf Byzanz ziehen, nicht eine Bewegung hervorgerufen haben sollten, die der Wille der vom Süden übernommenen Kirche, des Hoflebens und der griechisch-lateinischen Bildung von Anfang an erstickt haben müßte. Vom Bauen ist oben genug die Rede gewesen; eine reine Bewegungserscheinung aber ist vor allem die Ausbreitung des nordischen Schmuckstiles über den gesamten Süden, soweit Germanen und Slaven vordrangen, eine Bewegung, die Jahrhunderte früher schon mit dem Vordringen der iranischen Nordkunst in die Gebiete des Hellenismus derart vorbereitet wurde, daß die spätrömische und frühbyzantinische Kunst an sich als halb iranisch, d. h. nordisch betrachtet werden müssen. Im Islam setzt sich dann der volle Sieg der Nord- und Nomadenkunst an den Mittelmeerküsten durch. Wer sich um alle die Bemühungen der letzten Jahrzehnte, diese Sachlage nachzuweisen, nicht kümmert, der muß freilich jetzt, wo ich den folgerichtigen Schritt für Osteuropa durchführe, von den Dingen überrascht werden und leicht zu dem Glauben neigen, es handle sich um einen Einfall und Behauptungen, die „heuristisch" ganz fruchtbar sein mögen, aber in Wirklichkeit keinen Boden hätten.

IV. Beschauer.

So sehr ich bedauere, daß der große Krieg mit der Aufrichtung unzähliger Nationalstaaten geendet hat, statt eine übernationale Ordnung zu schaffen, so sehr muß ich wünschen, daß kulturell endlich einmal der humanistisch uniformierende Bann gebrochen und die nationalen Heiligtümer geöffnet werden — auch auf streng wissenschaftlichem Boden. Statt der ewig auf ihren Vorteil bedachten Politiker brauchen wir den selbstlos im Dienste der Sache stehenden Forscher, der in die Bearbeitung der historischen Zeit nicht allein mit der Kenntnis der griechischen und lateinischen Quellen eintritt, sondern auch die vorgeschichtlichen und volkskundlichen Voraussetzungen jenes Erdraumes kennt, mit dem er sich beschäftigt. Nur auf diesem Boden lassen sich Fragen wie gerade die nach dem Eingreifen von Rom und Byzanz in die Nordgebiete Europas bei Ausbreitung des Christentums beantworten. Nachdem ich durch Jahrzehnte den

Osten auf die Anfänge der christlichen Kunst hin abgesucht hatte, bin ich seit bald zehn Jahren im Norden tätig, wohin ich nach dem Durchwühlen von fast ganz Asien von Iran aus, gegen meinen Willen geradezu, abgedrängt wurde. Ich sehe jetzt, daß es vielleicht wichtiger für Europa ist, sich auf den Norden der vorrömischen und vorchristlichen Zeit zu besinnen als darauf, daß das Christentum ebenso wie die Geschichte der weltlichen Macht und der Bildung eine bedeutsame Vorgeschichte im Oriente hatte — bevor sie das wurden, was dann der Westen daraus gemacht hat. Das ist das eine. Die andere wichtige Schwenkung muß sich in der Richtung bewegen, daß wir unter voller Anerkennung der in den letzten fünfzig Jahren ausgebauten philologisch-historischen Methoden der Denkmalkunde endlich dazu übergehen, Methoden für die Wesenswissenschaft und die Entwicklungsforschung zu finden. Ich habe 1923 in meinem Buche „Die Krisis der Geisteswissenschaften" zu zeigen versucht, wie das im Gebiete der Forschung über Bildende Kunst geschehen könnte. Die Wesenswissenschaft wird die jetzt durch und durch historisch-philologisch festgelegten Fachgebiete durch eine Forschungsrichtung erweitern müssen, die die einzelnen Fächer dem inneren Wesen ihres Forschungsgegenstandes entsprechend aufbaut, die Forschung über Bildende Kunst also nach den künstlerischen Werten, die ich im wesentlichen in fünf Wertgruppen: Rohstoff und Werk, Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt, zu umschreiben suchte. Nur so können wir den subjektiven Beschauer, der womöglich glatt nach seinem Geschmack urteilt, zum wissenschaftlichen Beobachter umbilden. Die Beschauerforschung an sich wird dazu die beste Erziehung an die Hand geben, wenn auch sie planmäßig aufgebaut wird[1]. Endlich die dritte Richtung der sachlichen Einstellung, die Entwicklungsforschung. Die Historiker haben bisher gern eine Geschichtsphilosophie dafür verantwortlich gemacht und mit Weltanschauungen u. dgl. gearbeitet; das bietet vorzüglichen Arbeitsstoff für die Beschauerbeurteilung, nicht aber für eine in Entwicklungsfragen notwendig unbefangene Einstellung auf die entscheidenden Kräfte und Mächte. Ich lege das Hauptgewicht auf die bisher in der Forschung gern zurückgeschobenen beharrenden Kräfte von Lage, Boden und Blut und trenne streng davon etwas, das gerade in den byzantinischen Studien nur zu sehr in den Vordergrund gestellt worden ist, die Macht von Kirchen, Höfen und Bildungsströmen. Sie haben die Entwicklung eher unterbrochen als gefördert, so Byzanz selbst überall da, wo es auf die Durchsetzung seiner Machtaufmachung hinarbeitete und die bodenständigen Keime unterdrückte. Ganz anders zu werten sind reine Bewegungskräfte, wie Völkerwanderungen oder Verkehrsbewegungen, die eine natürliche Ausbreitung förderten und das, was sie auf fremdem Boden vorfanden, nicht immer ohne weiteres vernichteten. Die byzantinischen Studien werden gut tun, die vom Norden nach dem Süden strebenden Kräfte in Wesens- und Entwicklungsfragen ebenso zu beachten wie das, was nach dem Norden vorzudringen sucht. Nicht die Länder und Völker, sondern die der Weltherrschaft zustrebende Geistigkeit steht bisher im Vordergrunde. Man wird in Zukunft Lage, Boden und Blut nicht mehr als wissenschaftlich unfaßbar beiseite lassen dürfen, vielmehr Methoden suchen müssen, die uns ein Verwerten dieser wichtigsten, treibenden Kräfte auch in den byzantinischen Studien ermöglichen.

1) Vgl. dazu jetzt mein Buch „Forschung und Erziehung" 1928.

4. Der Feuertempel.

In einem Aufsatze der Revue des Arts asiatiques III, 1926, S. 72 f., habe ich an der Hand des Lambrequins darauf aufmerksam zu machen gesucht, daß es Kunstströme gegeben haben dürfte, auf

die die Kunstgeschichte nicht achtet und die dadurch, daß sie vielleicht älter waren als alles, was in den altorientalischen Monarchien am Euphrat und Tigris sowohl wie am Nil erhalten ist, entwicklungsgeschichtlich eine hohe Bedeutung haben könnten. In jenem Aufsatze handelte es sich um die Zeltkunst und ihr hohes Alter, wobei Hochasien im Vordergrund unserer Betrachtung stand. Heute möchte ich von Westasien — nicht zu verwechseln mit Vorderasien — ausgehen, dem dort heimischen Rohziegelbau und dem hohen Alter, das die Ausgrabungen der amerikanischen Pumpelly-Expedition in Anau für diese Bauart aus einzelnen kleinen Baueinheiten erwiesen haben. Wie im Zeltbau das Lambrequin, so möchte ich auch hier eine bestimmte Zweckform, den Tempel im Quadrat, womöglich mit vier Innenstützen, die eine (bisweilen durch vier Konchen verstrebte) Kuppel tragen, als einführendes Beispiel in den Vordergrund stellen, jene Baugestalt, die später für Osteuropa entscheidende Bedeutung gewann.

Der Rohziegel, der da aufzukommen scheint, wo ein reger Austauschverkehr den alten Schlammbau in kreisrunden Ringen, von denen der nächste erst aufgesetzt werden kann, wenn der vorhergehende getrocknet ist, verdrängt (darüber werden die Arbeiten von Johannes Schwieger Auskunft geben), tritt in Anau schon in der ältesten Schicht auf und wird dort zur Herstellung rechteckiger Häuser verwendet. Hierin scheint schon ein dritter Rohstoff nachzuwirken, der Blockbau in Holz. Er ist in seiner schweren, wuchtigen Massigkeit im Norden und an der Grenze von Wüste und Gebirge zu Hause. Da der Rohziegelbau in Anau nicht quadratisch auftritt, sondern rechteckig, so dürfte das Blockhaus mit Pfettendach, wie wir es auch für den griechischen Tempel voraussetzen, den Ausgangspunkt gebildet haben. Es ist ein seltener Ausnahmsfall, daß wir heute schon — obwohl die Kunstgeschichte auf diese Dinge noch gar nicht achtet und Ausgrabungen nur da macht, wo sie hoffen kann, Denkmäler für die Museen beschaffen zu können — Belege für den Rohziegelbau zur Hand haben. Im allgemeinen ist der Rohziegelbau vom Erdboden verschwunden, außer wenn er mit so dicken Mauern im Dienste der Macht vorgeht, wie in Mesopotamien. Dort scheint der alte Schlammbau in der Mauerdicke noch nachzuwirken, während der Rohziegelbau, wo er selbständig oder im Anschluß an den Holzbau bei kleinen Ausmessungen bleibt, zu jenen Bauformen führt, wie ich sie zuerst ausführlich in meinem Armenienwerke durchgesprochen habe und hier mit Bezug auf eine einzige der vielen dort vorgeführten Baugestalten nochmals vornehmen möchte: das Kuppelquadrat mit vier Stützen. Dabei muß ich allerdings weiter ausgreifen.

Wie in Westeuropa die Basilika, so ist in Osteuropa und auf dem Balkan die weitaus vorherrschende Kirchenform das einem Quadrat eingeschriebene Tonnenkreuz mit der Kuppel über vier Mittelstützen. Ich habe dafür in meinem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa", S. 845 f., als Ausgangspunkt Armenien vorgeschlagen, andere hielten, wie ich selbst es einst tat, insbesondere im Anschluß an die Nea des Basileios Makedon, an Byzanz als Ausgangspunkt fest. Schließlich gehört auch diese Frage heute in den Bereich des Kampfes zweier Forschungsrichtungen, von denen die eine ältere „historische" glaubt, daß Machtmittelpunkte wie Byzanz die eigentlichen Träger der Entwicklung seien, während die neue fachwissenschaftlich eingestellte Richtung im Gegenteil dazu den Ursprung der entscheidenden Bauformen in abgelegenen Kerngebieten und die Großstädte lediglich als Ausbeuter im Sinne der Machtaufmachung ansieht. Der alte Ruf „Byzanz oder Orient", über den man mein Armenienwerk S. 747 f. nachlesen möge, besteht noch, nur hat er insofern eine Wandlung erfahren, als der Be-

griff „Orient" heute zerlegt wird in zwei Gebiete, die südasiatischen, die als „Orient" im üblichen Sinne bezeichnet werden können, und die nordasiatischen, die man bisher unbeachtet ließ und die im Grunde nicht Orient, sondern das eigentliche Asien jenseits des Taurus und Himalaja bedeuten. Ähnliches gilt bezüglich der Teilung in Europa. Auch dort gibt es einen Norden und einen Süden, beide getrennt durch die Alpen. Dieser Gegensatz hat für die Entwicklung der Bildenden Kunst große Bedeutung; so möchte ich im vorliegenden Aufsatze darlegen, daß der Typus der Kreuzkuppelkirche auf Mittelstützen weder in Byzanz noch im Oriente, sondern eben in jenem Norden von Europa und Asien zu Hause ist, den man bisher in seiner ursprünglichen Bedeutung ganz vernachlässigt hat. Der europäische und der asiatische Norden haben einst, in der Zeit, in der iranische Geistigkeit dort ebenso vorherrschte wie im Süden der Hellenismus, eine Einheit gebildet. Heute sei nur ein kennzeichnender Zug besprochen: der iranische Feuertempel aus Rohziegeln und der altslavische Holztempel vertreten den gleichen Typus, eben den, der dann in der orthodoxen Kreuzkuppelkirche bis auf den heutigen Tag herrschend blieb. Ich hoffe, man wird diesen Gegenstand für würdig finden, hier mit Bezug auf Osteuropa behandelt zu werden, wenn auch zunächst nur schwache Spuren des angedeuteten Zusammenhanges nachgewiesen werden können. Als Einführung in den Arbeitsstoff mag man vielleicht meinen Aufsatz „Die Entwicklung der Kreuzkuppelkirche" (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur VI, 1913, S. 51 f.) lesen; in der Zwischenzeit von fünfzehn Jahren habe ich vom Norden aus etwas anders denken gelernt.

Ich gehe bei den nachfolgenden Untersuchungen aus von der quadratischen Grundform und frage, wie der Norden im Gegensatze zum Süden Europas, der das längliche Rechteck und den Kreis bevorzugt, dazu komme, quadratisch zu bauen. Bisher ist diese grundsätzlich wichtige Bedeutung des Bauens mit Wänden im Quadrat nicht beachtet worden. Man muß zwei im vorliegenden Bande neuerdings abgedruckte Aufsätze lesen, um diese Tatsache in ihrer Tragweite zu verstehen, „Die Kunstgeschichte und die byzantinischen Studien" und „Die vorromanische Kunst der Westslaven". Ich führe darin das Bauen im Quadrat auf den nordischen Blockbau zurück und auf den Zwang, der von im Durchschnitt gleich langen Baumwalzen auf die Errichtung von Wänden ausgeübt wurde[1]. Hier will ich mich bei dieser Voruntersuchung nicht weiter aufhalten, gehe vielmehr unmittelbar auf die Frage nach der Einstellung von vier Mittelstützen in das Quadrat über und schicke die armenischen Beispiele voran.

1. *Der armenische Kunstkreis.* Da ist Bagaran, nach den Inschriften 624—631 entstanden[2]. Abb. 6 gibt den Grundriß; man sieht das Quadrat mit jenen vier eingestellten Pfeilern, auf denen die Kuppel ruht, die ihrerseits gegen den Seitenschub in den Achsen verstrebt wird durch das auf Apsiden überführende Tonnenkreuz[3]. Eine andere Art der Verstrebung zeigt der Vierpfeilerbau vor den Mauern von Rusafa am Südrande des armenischen Ausbreitungsgebietes. Nach Abb. 7 werden dort die Tonnengewölbe in den Achsen unterstützt durch kleine Kuppeln in den Ecken. Dieser Bau, älter als Bagaran, gehört der Zeit des Gasaniden al-Mundir (569—582) an[4]. Freilich, welches der ältere Typus ist, läßt sich nach diesen beiden erhaltenen Einzelbeispielen nicht feststellen. Wichtig aber

1) Vgl. dazu mein Buch „Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala", Posen 1927.

2) Die Zweifel, die Tschubinaschwili vom georgischen Standpunkt aus vorbrachte, habe ich in „Armeniaca" I, S. 36, berührt. Er hat übersehen, daß die Inschriften im Armenienwerke selbst (S. 33) ausführlich behandelt sind.

3) Für alles Nähere vgl. mein Armenienwerk S. 95 f.

4) Vgl. Armenienwerk S. 480 f.

ist, daß die Inschrift von Bagaran beginnt: „Im 34. Jahre des Königs Chosrav“, und aus den anderen Angaben hervorgeht, daß es sich um Chosrav Pêrviz (590—628) handelt. Es ist also

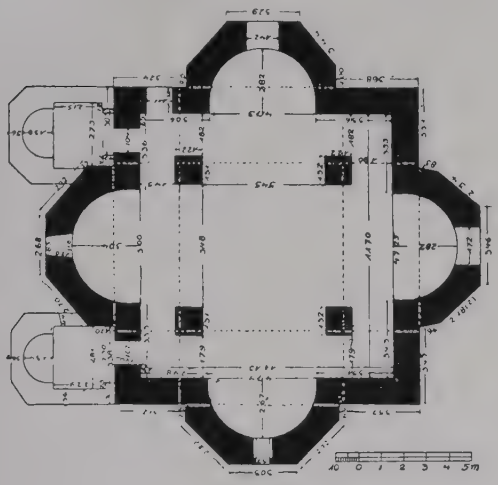


Abb. 6. Bagaran, Kirche: Grundriß.

in Bagaran ein sasanidischer Perserfürst, nach dem an dieser christlichen Kirche gezählt wird. Ich komme auf diese Tatsache später zurück. Es scheint, als wenn das Konchenquadrat mit vier

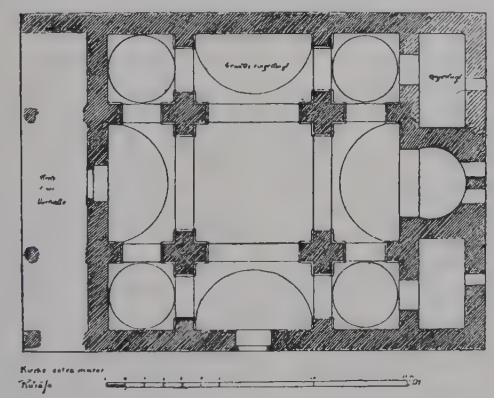


Abb. 7. Rusafa, Vierstützenbau: Grundriß.

Stützen die ältere Art wäre, wie ich im Armenienwerke S. 284 ausführte, ohne noch die Voraussetzungen zu kennen, die nachfolgend herauszuarbeiten sein werden. Ein Vierstützenbau an sich, ohne Konchen oder Eckkuppeln, war schon das verlorene Prätorium von Musmyje, dessen Kenntnis wir M. de Vogüé verdanken und der Bau, den die Vision des Agathangelos im 4. Jahrhundert in Armenien beschreibt. In einem Aufsatze in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VII, 1915, S. 356, habe ich dazu noch den Westbau der Zitadellenkirche von Amida (Diarbekr) genommen und eine Entwicklungsreihe festzustellen gesucht, auf die unten noch gelegentlich der Besprechung des iranischen Kreises zurückzukommen sein wird. Was ich damals nur mit Bezug auf die Übereckkuppel sah, das soll jetzt auch für die Vierstützenkuppel betont werden.

Der Typus des Vierstützenbaues ist nun aber nicht in Stein, wie etwa in den Bauten des aramäischen Gebietes, und auch nicht in Gußmauerwerk, wie in den Kirchen Armeniens entstanden, sondern — und das konnte ich schon im Armenienwerke andeuten — in Holz bzw. Rohziegeln, den gleichen Rohstoffen, in denen auch der außen eckige Konchenbau zu Hause ist, und die Ausstattung der Außenseite mit Blendbogen. Ich gehe beim Nachweise der Berechtigung dieser Arbeitsannahme zunächst vom orthodoxen Kirchenbau aus.

2. *Der ostslavische Kreis.* Es ist gesagt worden, daß in Osteuropa die Kuppelkirche auf vier Mittelstützen die vorherrschende sei. Es gibt dafür Tausende von Belegen. Ich greife ein einziges Beispiel heraus, das mir zufällig in einer guten Abbildung zur Hand ist, den Snamenskij Sobor in Nowgorod aus dem 17. bzw. 14. Jahrhundert (Abb. 8). Die vergoldeten Zwiebelkuppeln verteilen sich auf die vier Innenpfeiler, so daß die Hauptkuppel von ihnen getragen wird, die vier kleinen Kuppeln in der Diagonale aber um sie herum über den Eckräumen liegen, ähnlich also wie in Rusafa. Ich spreche hier immer von Kuppeln: Abb. 8 läßt aber deutlich erkennen,

Abb. 8. Nowgorod, Snamenskij Sobor: Ansicht.

daß das nicht Kuppeln in unserem Sinne sind. Sie spielen in der Wirkung des Innenraumes öfter keine Rolle, setzen als dünne Schläuche mit den Fenstertrommeln ein; was außen vergoldet und in Zwiebelform weithin wirkt, ist zumeist lediglich ein Holzaufsatz. Die richtige Kuppel könnte nicht ohne Verstrebung bestehen. Sie wurde besorgt durch vier Apsiden aus fünf Seiten eines Achteckes, der typischen Gestalt des Holzbaues, wenn die Apsis dann auch im Steinbau innen rund gebildet wird. Das bekannteste Beispiel in Stein ist die vorgeführte Kirche in Bagaran, ein Beispiel im Norden, in Brandenburg, die Marienkirche auf dem Harlungerberge ist leider zerstört worden. Ich habe darüber „Armeniaca", I, Auskunft gegeben und komme darauf unten in dem Abschnitte über die Kroaten zurück.

Ob solche Kirchen auch in Holz ausgeführt vorkommen? Ich kenne sie von Finnland her, dort aber in Verbindung mit dem Sparrendache. In Rußland selbst ist man nicht anders vorgegangen als in Westeuropa: sobald der Wald spärlicher wurde, ersetzte man die alten Holzkirchen durch Steinkirchen und heute schämt man sich, eine alte Holzkirche zu zeigen. Wie in Westeuropa sträubt sich auch im Osten selbst überdies die Wissenschaft gegen die Anerkennung der grundlegenden Bedeutung des Holzbaues. Insbesondere haben in letzter Zeit Moskauer Gelehrte in einem Sammelbericht über „Die altrussische Kunst in der wissenschaftlichen Forschung seit 1914" (Zeitschr. f. slav. Philologie, herausg. von Vasmer II, 1925, S. 474 f.) sehr entschieden Stellung genommen gegen jeden Versuch, Erscheinungen des Steinbaues vom Holzbaue herleiten zu wollen. Ich würde mich freuen, wenn es mir gelänge, diese jungen Forscher zu überzeugen, daß mein Armenienwerk sowohl, das sie in ihrem Berichte übergingen, wie die Arbeiten über die west- und südslavische Kunst und die über Westeuropa ernst zu nehmen sind. Was ich über die Bedeutung der ukrainischen Kirchen im Armenienwerke sagte, ist jetzt zu ergänzen durch das, was im ersten Hefte der neuen Zeitschrift „Armeniaca" von mir dazu gesagt wurde. An diesem Punkte setzt nun die vorliegende Arbeit ein, die wieder einen Gedankengang erweitert aufnimmt, über den man jetzt den einleitenden Aufsatz der 2. Auflage von „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" wird nachlesen können. Es ist unglaublich, wie schwer jeder einzelne gegen die bisherige humanistische Auffassung gerichtete Schritt durchgekämpft werden muß, ganz gleich, ob dabei etwa die Gerechtigkeit gegen die eigene Heimat vom Humanismus mit Füßen getreten wird. So in Rußland die Unabhängigkeit von Byzanz zugunsten einheimischer Überlieferungen, so im Norden überhaupt, wenn z. B. in der Revue des arts asiatiques III, 1926, S. 94, die typische altsibirische Kunst des Kuban „malgré son charactère local et son éloignement territorial" als unzweifelhaft mit dem Mittelmeere verbunden hingestellt wird. Sind meine Arbeiten „Altai-Iran" und das Armenienwerk in Ruß-

land nicht bekannt geworden oder ist wirklich der Kampf jetzt erst noch auf allen Linien zu führen?[1]

Wir stehen vor der Frage des Ursprungs der Kreuzkuppelkirche. Trotz aller Einwände kann angenommen werden, daß auch die Fünfkuppelkirche auf vier Pfeilern öfter auf den alten Holzbau selbst als auf Georgien, Armenien oder Byzanz zurückgehen dürfte. Einen Beleg gibt

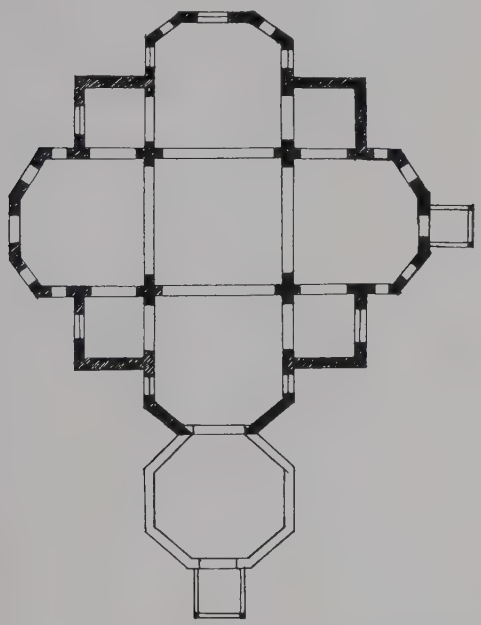


Abb. 9. Jekaterinodar, Holzkirche: Grundriß.

Abb. 9, die Kirche von Jekaterinodar im Kubangebiet, die Krasowskij 1649 bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sein läßt. Leider ist die Deckenbildung nicht im Grundriß eingetragen. Näheres über diese und eine andere Holzkirche dieser Art in Nowomoskowsk im Dongebiet und eine dritte in Staro-Cerkask, die aber nach 1709 in Stein übertragen wurde, wird man bei Schwieger (Armeniaca I) finden, dem ich die Hinweise verdanke. Wichtig ist, daß wir hier in Holz den Typus des durch vier Konchen verstrebten Kuppelquadrates mit Mittelstützen vor uns haben. Wird man auch von diesen Belegen sagen, sie seien Nachbildungen von Steinbauten, wie man es gern tut, um das Totschweigen aller wichtigen Tatsachen zu begründen, die ich schon in „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" 1926 und in früheren Aufsätzen berührt habe? Im gegebenen Falle sind wir glücklicherweise nicht nur auf die noch erhaltenen Holzkirchen angewiesen.

3. *Der südslavische Kunstkreis.* An der dalmatinischen Küste tritt die Tatsache hervor, daß dort die altkroatische Kunst um das Jahr 1000 herum mit Vorliebe Vierstützenbauten aufführte, bisweilen (wie in Gradina) sogar noch besonders dadurch betont, daß diese vier in je drei Teile aufgelösten Stützen zum typischen Zwölfstützenbau umgebildet sind. Ich gehe darauf unten in dem Abschnitte „Untersuchungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst" näher ein und erwähne dort auch, daß Jelić diese Art Kuppelbauten aus Persien herzuleiten suchte. Wir werden jetzt die zweite Möglichkeit ins Auge zu fassen haben, ob nicht der heidnische Holztempel dafür die Voraussetzung gewesen sein könnte. Auch darauf verweise ich bereits im kroatischen Werke, möchte aber nachtragen, was Jelić in der Strzygowski-Festschrift „Studien zur Kunst des Ostens", S. 152 über einen den Avaren folgenden Slavenstaat auf dem Boden von Kleinpolen und Ungarn sagt, indem er sich dabei auf arabische Schriftquellen des 10. Jahrhunderts beruft: Zwischen den russischen Staat um Kiew und den westslavischen des Königs Svatopluk habe sich Artsanien geschoben, dessen Hauptstadt Jelić in Ardany am Fuße des Petrosul bei Bistritz sucht. Er findet diese Nachrichten bestätigt durch die Buela-Butaulschale des Schatzes von Nagy-St. Miklos. Für uns hat die ganze sehr umstrittene Ange-

1) Vgl. für den besonderen Fall „Jahrb. d. asiat. Kunst" I, S. 1 f., und „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas", S. 32 f. Dazu Mannus XX, 1928, S. 1 f.

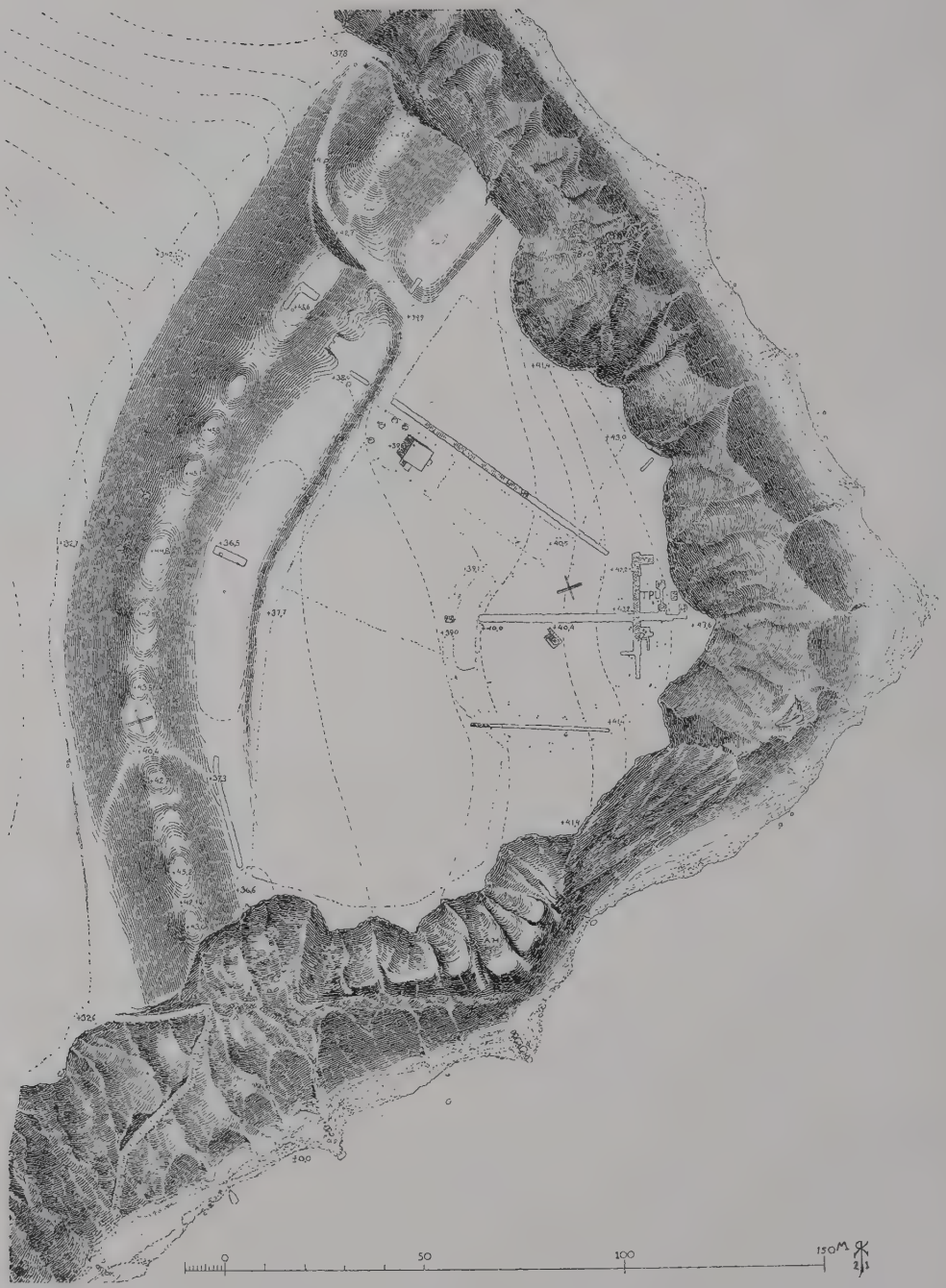


Abb. 10. Arkona, Svantevit-Tempel, Ausgrabungsfeld: Rechts im Winkel die Tempelreste.

legenheit nur Wert insofern, als sie für den Holzbau nach dem Balkan einen Weg quer durch Ungarn möglich erscheinen ließe, d. h. nicht nur den Donauweg, auf dem man die Kroaten gewöhnlich nach der Adria gelangen läßt.

4. *Der alte Slaventempel.* Wir sind in der Kunstgeschichte ebensowenig gewohnt, in Nordeuropa mit altheidnischen Tempeln und Hallen zu rechnen, wie in Osteuropa mit altslavischen Tempeln und Versammlungsräumen. Und doch hat schon Ainalov für Rußland das Vorhandensein nicht nur von heidnischen Götzenbildern, sondern auch von Tempeln festgestellt[1]. Ich hielt mich bisher an die bekannten Nachrichten des Saxo Grammaticus (vgl. Armeniaca I, S. 21 f.) und werde sie unten im Wortlaute wiederholen. Entscheidend ist, daß sie aus dem Bereiche von Nachrichten einer mehr oder weniger verläßlichen Schriftquelle in den Bereich der unumstößlichen Tatsache getreten sind dadurch, daß die von Karl Schuchhardt ausgeführten Ausgrabungen in Arkona auf Rügen die Angaben des Saxo bestätigt haben[2]. Abb. 10 zeigt dieses von Schuchhardt freigelegte Ausgrabungsfeld. Man sieht an der leider zum Teil abgestürzten Spitze der Landzunge doch noch so viel vom alten Tempel, daß dadurch die Beschreibung des Saxo in seiner Historia danica vollauf bestätigt wird. Es war ein quadratischer Holzbau, dessen Steinuntermauerung noch erhalten ist. Darin sind vier Stützen aufgestellt. Über die Dachbildung kann man im Zweifel sein (vgl. Armeniaca I, 1926, S. 21 f.). Ich verfolge die Spur des alten Slaventempels erst unten weiter. Für mich ist die Hauptsache, daß der Tempel bereits die Grundrißform zeigte, die wir später in der ostslavischen Christenheit für den Kirchenbau verwendet sehen. Viel wichtiger scheint mir eine andere Spur, die ich zwar schon in meinem Armenienwerke berührt, dort aber noch nicht in dem Zusammenhange gesehen habe, in dem sie jetzt hier fruchtbar werden soll.

5. *Der iranische Kreis.* Was die Ausgrabungen Schuchhardts in Arkona zur Gewißheit erhoben haben, einen Slaventempel mit vier Mittelstützen, das hat ein sehr merkwürdiges Seitenstück schon in einem achämenidischen Tempel,

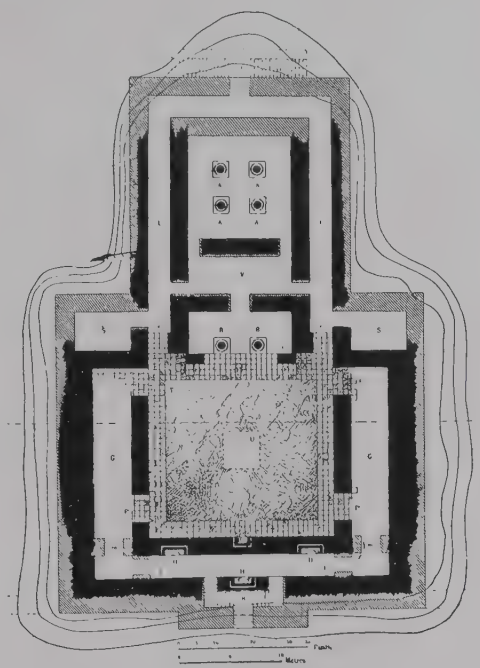


Abb. 11. Susa, Tempel: Grundriß.

den Dieulafoy aus einem Trümmerhügel in Susa freigelegt hat und dem Anfange des 4. Jahrhunderts v. Chr. zuschreibt (Abb. 11). Man sieht einen Vorhof, der zu einer zweisäuligen Vorhalle führt. Eine Tür in der Mittelachse leitet offenbar zu dem eigentlichen Tempel, in den nur seitlich Zugänge führen. Dieser durch umlaufende Gänge von der Außenwelt abgeschlossene Tempelraum ist quadratisch von etwa 10 m Seitenlänge und zeigt vier Stützen ähnlich eng wie in Arkona in den Ecken eines Mittelquadrates an-

1) Zeitschr. f. slav. Philologie, herausg. von Vasmer II, 1925, S. 475.
2) Vgl. Sitzungsber. d. preuß. Akad. d. Wiss. I, S. 756 f.

geordnet. In der Mitte fanden sich Reste einer Kultstätte, wie Dieulafoy annahm, für ein Standbild der Anahit. In Arkona waren noch Steinreste der von Saxo in Holz beschriebenen Svantevitstatue nachweisbar. Auffallend ist, daß die Ausmaße des Svantevittempels ungefähr denen des „Anahit"-Tempels in Susa entsprechen.

Läßt man die vorgeführte Reihe der quadratischen Tempelbauten mit vier Innenstützen: orthodoxe Kirche, Slaventempel, Anahittempel auf sich wirken, dann stellt sich dem Forscher unausweichlich die Möglichkeit dar, die er untersuchen muß, will er nicht dem humanistischen Phantom zuliebe eine wichtige Spur einfach unüberlegt beiseite lassen — wie das ja in Deutschland meinen Forschungen gegenüber bisher wie nach einem stillschweigenden Übereinkommen[1] üblich war. Die Frage ist hier die: Steht die Möglichkeit eines unmittelbaren Zusammenhanges der drei aufeinanderfolgenden Religionen: persischer und slavischer Götterkult, dazu christlicher Kirchenbau außer dem Bereiche aller vernünftigen Überlegung, oder gibt es Gründe, die zum mindesten den auf Auslegung seiner Denkmäler und Quellen hinarbeitenden Fachmann auf dem Gebiete der Bildenden Kunst veranlassen könnten, die immer wieder wie selbstverständlich vorgebrachte historische Ableitung des orthodoxen Kuppelquadrates mit vier Stützen aus Byzanz (oder Armenien) wenigstens vorübergehend beiseite zu lassen, und die andere Möglichkeit, es aus heidnischen Voraussetzungen herzuleiten, ernstlich in Betracht zu ziehen?

Ich gehe bei der Untersuchung aus von der Frage nach dem Zwecke der vier, den mittleren Kultplatz umschließenden Stützen. Saxo sagt ausdrücklich, daß sie durch Vorhänge verschließbar waren, also die Statue gewöhnlich den Blicken der Menge entzogen. Das dürfte vielleicht auch schon bei den Achämeniden der Fall gewesen sein, ob es sich nun um die Umschließung von Götterbildern oder um einen Altar handelte. Jedenfalls wurde der Kultplatz umwandelt und die Vorhänge bald geöffnet, bald geschlossen. Ich vermute, daß jene Feueraltäre von Naksch-i-Rustem (Abb. 12) im Gebirge bei Persepolis in ihrer Ausstattung mit vier Stützen an den Ecken, die an jeder Seite durch einen Rundbogen verbunden sind, den Eindruck der vier Stützen im Innern eines solchen Tempels wiederholen. Wir hätten dann das Quadrat etwa mit einer oben offenen Übereckkuppel zu denken und darin stehend einen durch Bogen verbundenen Vierstützenbau, wahrscheinlich durch Vorhänge abschließbar, und in der Mitte die Feuerstätte oder das Kultbild. Man lese im übrigen über diese Denkmäler mein Armenienwerk S. 442 und 693 f. nach; ebenso S. 818 f., was ich über den Ursprung des Rippengewölbes im Zusammenhange mit diesem Bautypus sage, ohne freilich dort schon die vermittelnde Rolle des Holzbaues so entschieden betont zu haben, wie „Armeniaca" I und jetzt hier mit Bezug auf den Vierstützenbau mit Vorhängen, den man für den Vorläufer des bekannten Altarziboriums der christlichen Kirchen halten könnte. Dabei bleibe vorläufig unentschieden, ob mit dem Vierstützenbau von vornherein die Kuppel verbunden war. Im Blockbaue mit der Übereckpyramide war sie jedenfalls gegeben — erst recht, sobald die Rohstoffgrenze des Ziegelbaues überschritten wurde (Armenienwerk S. 349 f. und 603 f.). Mit diesen Beobachtungen stimmt überein, was ich bezüglich der Verwendung der Übereckkuppel im Armenienwerke S. 615 f. für das ukrainische Gebiet nachgewiesen habe. Sie tritt nicht erst in christlicher Zeit in diesen Gebieten auf. Dieses ostslavische Übereckdach gehört vielmehr einem Kulturkreis an, der, wie es scheint, einst bis nach Iran und Indien gereicht hat, weist also auf uralte Zu-

1) Vgl: dazu jetzt das Eingeständnis bei Woringer „Griechentum und Gotik" 1928, S. 6 f.

sammenhänge, die sehr beachtenswert sind und von denen ebenfalls schon in meinem Armenienwerke die Rede war.

Hier wäre nun ein besonderer Abschnitt einzufügen, über die Beziehungen, die zwischen dem Hause Gottes und dem des Menschen bestehen. Es scheint ziemlich durchsichtig, daß der Tempel mit vier Innenstützen ausgeht vom Wohnhause, in dem um den mittleren Feuerplatz vier Stützen stehen (Megaron). Insbesondere liegt natürlich nahe, dabei an die Ableitung des Feuertempels zu denken. Ich verweise mit Bezug auf derartige Untersuchungen auf Schwieger im ersten Bande der Zeitschrift „Armeniaca" S. 39 f.[1] Es würde darauf ankommen, festzustellen, ob die Iranier schon Vierstützenhäuser bauten, als sie in die Gebiete, in denen wir sie kennen lernen, einwanderten, also ob sie diese Bauform bereits fertig als Haus bzw. Haus Gottes mitbrachten, oder erst im Süden Tempel von dieser Art zu bauen begannen. Auch bedarf es näherer Untersuchungen darüber, ob der slavische Tempel bzw. die Kirche mit vier Innenstützen immer wieder auf die Volkskunst zurückgehen oder tatsächlich eine verbindende Linie vom iranischen Tempel zum slavischen und christlichen führt.

Abb. 12. Persepolis, Umgebung: Feueraltäre.

6. *Rohziegelbau und Feuertempel.* Hat bisher der Holzbau im Vordergrunde der Untersuchung gestanden, so kehren wir nun wieder zur Ausgangsfrage zurück, ob nicht der Rohziegelbau und jene Gegend an der Sache mitbeteiligt sein könnten, die wir mit dem Tempel in Susa, freilich in Stein ausgeführt, berührten. Dieulafoy nahm glatt an, daß in der Mitte eine Statue gestanden habe; ich wies schon im Armenienwerke (S. 639) darauf hin, daß es sich um einen Feuertempel handeln dürfte. Nimmt man dazu die achämenidischen Feueraltäre im Gebirge bei Persepolis, dann kann daran kaum ein Zweifel bestehen und es fragt sich nur, ob diese Denkmäler in Stein gedacht oder aus einem anderen Rohstoff in Stein bzw. auf den anstehenden Fels übertragen worden sind.

Nun habe ich 1912 von meinem Institut aus eine Expedition nach Churassan entsandt, die die insbesondere von meinen Werken „Mschatta" und „Amida" eingeschlagenen und auf Iran weisenden Wege begehen und feststellen sollte, ob sich einschlägige Denkmäler aus früh- und vorislamitischer Zeit dort erhalten hätten. Das wichtigste Ergebnis war der Nachweis der Tatsache vom Vorherrschen des Kuppelbaues über dem Qua-

1) Vgl. dazu jetzt auch G. Tschubinaschwili, „Der georgische Hausbau", 1927.

drat im heute noch herrschenden Rohziegel-Hausbaue der iranischen Bauern. Die Ergebnisse sind in meinem Armenienwerke verarbeitet, dort wurde auch gezeigt, daß der armenische Kirchenbau mit der Kuppel über dem Quadrat wahrscheinlich auf iranische Anregungen zurückgehen dürfte. Die Freistellung und Vergrößerung eines Rohziegelbaues konnte schon in Iran, und zwar wie in Armenien im Kirchenbau, so in Iran selbst bereits im mazdaistischen Tempelbau zur Konchenverstrebung geführt haben.

Für diese Annahme fehlten erhaltene Beweise. Das kann nicht wundernehmen, weil die Bauweise Irans, der Rohziegelbau — man lese darüber P. Lotis „Vers Ispahan" —, schuld ist, daß die Denkmäler vom Erdboden verschwunden sind und diejenigen, die das Ausgrabungsmonopol in Persien besitzen, bis heute nicht auf diese Dinge hin Untersuchungen angestellt haben. Wenn wir aber Feuertempel in der Literatur nachweisen können, dann ist damit auch die Möglichkeit gegeben, nicht nur Feueraltäre im Freien, sondern auch die Entwicklung der gesuchten Bauform in Iran und ihre Übertragung im Wege des Mazdaismus auf den christlichen Kirchenbau in Armenien — vergleiche Bagaran und seine Inschrift! — annehmen zu dürfen. Von solchen Nachrichten ausgehend, hat E. Herzfeld (Berlin) auf seiner Reise 1925 durch Seistan und Iran auf die Reste von Feuertempeln geachtet und gibt nun — natürlich ohne die Wiener Expedition mit einem Worte zu erwähnen — in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, N. F. V, 1926 — in einem Reisebericht Nachricht von dem, was er gefunden hat[1]. In der Ebene von Faraschband, in Fars, nahe bei Firuzabad, fand er sasanidische Ruinen, darunter eine Gruppe, die ihrer Gestalt nach als Tschahartaq „Vier Bogen" bezeichnet werden.

1) Ich sehe von Feuertempel-Einzelerwähnungen ab und bringe zunächst die entscheidende Stelle auf S. 256 über Südpersien.

„Es sind die Ruinen von Feuertempeln, die Mihrnarseh, der Großvezir Yazdegirds I. und Bahrams V., im District Gire anlegte. Der Bautypus, d. h. eine Kuppel über vier Ecktrompen auf vier Pfeilern, umgeben von einem engen Umgang, einer Krypta, kehrt genau so in Seistan und Khurasan wieder." Herzfeld sagt: „Zusammen ergeben diese Ruinen mit Sicherheit und endlich, daß wir in ihnen Feuertempel vor uns haben, deren Gestalt uns bis heute völlig unbekannt war, wenn auch die Vermutung schon geäußert war, daß z. B. die Rchuarquapu, d. i. wieder ‚Tetrapylon' genannte Ruine in Quasr-i-Shirin, ein Feuertempel sein könnte." Und Susa? Und mein Armenienwerk? Kommt der Feuertempel erst bei den Sasaniden auf? Im Achämenidenpalaste zu Persepolis erscheint der Bautypus an sich vielleicht schon zweimal in den Torhallen der beiden Terrassen. Dazu sind jetzt die ägyptischen Torkuppeln und Amman zu vergleichen.

Auch in Seistan und Churassan erwähnt Herzfeld eine ganze Reihe von Feuertempeln. So gleich drei in Sachristan. Auch den Zentralbau auf Kuh i Quadja (vgl. Armenienwerk, S. 364) deutet er auf einen Feuertempel und für einen Hauptfund sieht er die Ruine eines sasanidischen Kuppelbaues des 3. Jahrhunderts Kaleh-i-dukhtar auf dem Wege von Turbat nach Mashhad an. Ich komme darauf zurück. Dort erst wird ihm klar, daß diese Bauten wirklich Feuertempel waren. Bisher sei das völlig ungewiß und unbekannt gewesen. Für Herzfeld natürlich, der ja Iran ursprünglich als künstlerischen Ausgangspunkt überhaupt nicht gelten lassen wollte. Daher der ganze Streit im „Islam" Bd. I f. Ich habe diese Dinge von Armenien aus längst gesehen, wie ich einst von Mschatta aus Iran als gebend sah, was Herzfeld (Der Islam I) umdrehen und nach Ägypten zurückverlegen wollte. Wie ihn Samarra in Ornamentfragen hätte zur Vernunft bringen sollen, so jetzt seine Entdeckung von

Feuertempeln in Baufragen. Eine Besserung ist aber wohl kaum zu erwarten, da Herzfeld ja wissenschaftlich Politik treibt — gelinde gesagt. Vielleicht verschweigt er auch im gegebenen Falle die achämenidischen Feuertempel nur deshalb, weil sie Kuppelbauten waren und dann seine Ableitung des Kuppelbaues aus hellenistischen Voraussetzungen hinfällig würde (vgl. Armenienwerk, S. 711 f., u. a. O.). Ich habe dagegen schon im Armenienwerke gezeigt, wie diese Art Kuppel aus der Übereckung über dem Quadrat in Holz durch Übertragung in den Rohziegelbau entstanden und dann nach dem Westen bis zur Sophien- und Peterskirche gewandert ist.
Sachlich wichtig ist, was ich schon auf Grund der Ergebnisse der ersten Wiener Expedition geschlossen hatte, daß in allen diesen Gebieten der Rohziegelbau vorherrscht. In ihm ist wahrscheinlich auch der Apsiden- oder Konchenbau entstanden, der uns ebenfalls beschäftigt; zunächst zur Verstrebung größerer freistehender Kuppeln über dem Quadrat — die Entwicklung läßt sich in Armenien noch genau verfolgen — und schließlich (in der Richtung des Sonnen- bzw. Lichtaufganges) als ausgesprochene Kultapsis, wie sie später vom Christentum übernommen wurde. Der Trikonchos von Mschatta scheint dem Feuertempel nahezustehen, trotz der Statuen, die in dem Gebäude gefunden wurden.

7. *Die Apsis.* Auf diesen Ursprung der Apsis aus der verstrebenden Konche des Feuertempels schließe ich zurück aus Tatsachen im Gebiet der christlichen Mosaiken, die ich schon in meinem Armenienwerke, S. 532 und 535 f., ferner im Ursprungsbuche, S. 93 und S. 150 f., behandelte. Heute seien nur einige Züge herausgehoben, die inzwischen deutlicher hervorgetreten sind, und in Sachgebiete führen, die im vorliegenden Bande nicht weiter berührt werden. Die Ostapsiden der Feuertempel dürften Hvarenah-Landschaften aufgewiesen haben, in denen über einem Streifen von Erde und einem zweiten von Wasser der unendliche Luftraum mit den bunten Wolken der Morgenröte, vielleicht mit dem darin schwebenden Rade, das später zum Kreuze wurde, eine Rolle spielten. Es muß ausdrücklich betont werden, daß in diesen Apsislandschaften der Feuertempel die menschliche Gestalt ursprünglich gefehlt haben dürfte. Was später die Hofkirche der persischen Dynastien in diese Landschaften hineinbrachte, sei hier nicht weiter erörtert[1].
Der fachmännische Beobachter, der in die Forschung über Bildende Kunst mit den Vorstellungen der Humanisten eintritt und immer fast nur die menschliche Gestalt als Ausdrucksträger im Auge hat, wird, wenn er dem Norden und Osten nicht ausweicht, durch immer wiederkehrende Eindrücke auf Spuren geleitet, die ihm die Landschaft für den westasiatischen Kreis ähnlich wichtig erscheinen lassen, wie für das Mittelmeer die Menschengestalt. Der Herd dieser Neigung scheint der Mazdaismus zu sein; er gab der landschaftlichen Erscheinung jene sinnbildliche Bedeutung, die nicht zuletzt zu ihrer Ausbreitung beitrug. Eine fast noch rein mazdaistische Felslandschaft ist uns in der Apsis von S. Apollinare in Classe in Ravenna erhalten (Abb. 13). Man muß dort nur den später eingefügten Ortsheiligen und die Andeutung der Verklärung herausnehmen. Wickhoff hat (Römische Quartalschrift III, 1899, S. 169), ohne es zu ahnen, eine solche Hvarenah-Landschaft rein aus dem Titulus der 400—403 von Paulinus von Nola errichteten Felixbasilika zu zeichnen versucht. Abb. 14 gibt davon eine Abbildung. Nicht minder deutlich ist die heilige Landschaft in dem noch aus dem 5. Jahrhundert stammenden Mosaik des guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia und die Landschaften mit den Evan-

1) Vgl. dazu meinen Aufsatz „Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung", Monatsh. f. Kunstw. VIII (1915), S. 343 f.

Abb. 13. Ravenna, S. Apollinare in Classe: Apsismosaik: Landschaft.

gelisten und die Moseslandschaften sowie das Paradies im Apsisbilde von S. Vitale in Ravenna. In Rom, in S. Cosma e Damiano, braucht man, wie etwa in dem Bilde der Vision des Jeshin Sozu im Zenrinjitempel zu Kioto nur die christlichen bzw. buddhistischen Heiligenfiguren herauszunehmen, um die schönsten Morgenrotlandschaften Irans übrig zu behalten. Die Flußlandschaften in S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano geben ohne Figuren ähnlich gute Beispiele. Man halte dazu den bekannten Spiegel im Shosoin mit dem Berge Meru in der Mitte und den vier Kontinenten. Das alles dürften heute, nachdem von meinem Buche „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" auch eine schwedische und englische Ausgabe erschienen ist, bekannte Annahmen sein[1]. Man begreift nur nicht leicht, warum gerade die Morgenröte im mazdaistischen Kult eine so ausschlaggebende Rolle gespielt haben soll, daß fast in keiner „heiligen" Landschaft die bunte Wolke fehlt.

Es scheint, daß es ursprünglich nicht so sehr die uns geläufige Tageszeit war, was zur Verehrung der Morgenröte führte, als vielmehr jene Jahreszeit, von der die Veden in Erinnerung an die Urheimat der in Indien einwandernden Arier noch als dreißig Tage während zu berichten wissen. Es sind also wohl hochnordische Vorstellun-

1) Vgl. auch mein „Die Landschaft in der Bildenden Kunst des Nordens". Über Apsiskapitelle Mschatta, S. 361.

gen, die — scheint es — in der Apsiskunst der Feuertempel umgedeutet wurden[1]. Es war auch nicht einzusehen, warum unter den Tageszeiten gerade die Morgenröte in allen mit dem Norden und Iran zusammenhängenden Kunstströmungen von so überwiegender Bedeutung gewesen sein sollte. Daher konnte man in Dürers „Jüngstem Gericht bei Anbruch der Morgenröte" (Allerheiligenbild in Wien) auch an das Abendrot denken (Wölfflin). Jetzt haben wir den wahren Grund, der für das Morgenrot entscheidet und zugleich einen Weg, der noch bei Dürer und Jakob Böhme die Nachwirkung eines Jahrtausendstromes der Entwicklung ebenso wahrscheinlich macht, wie in der iranischen Kunst samt ihren Ausbreitungsgebieten. Es ist nicht erst die deutsche Kunst oder ein einzelner Künstler, der das Morgenrot einführt, auch nicht die iranische Kunst, sondern der Norden an sich. Er hat das Sinnbild schon in einer Zeit in seine künstlerische Vorstellung aufgenommen, in der ihn die Menschen des Südens für von Wilden, im besten Falle von Barbaren und Primitiven bewohnt, ausgaben. Ich denke, diese eine Spur könnte genügen, daß wir endlich allen Eifer daran setzen, die beharrenden Kräfte der nordischen Heimat von Kelten, Germanen und Slaven zu beobachten und in den einzelnen Fächern nach den Auswirkungen von Lage, Boden und Blut zu forschen anfangen.

Abb. 14. Apsismosaik nach Paulinus von Nola.

Während des Satzes des vorliegenden Buches erscheint H. Wirths „Der Aufgang der Menschheit", worin ein Literaturhistoriker durch Beobachtung des Volkstümlichen auf ähnliche Wege gerät, wie ich in meinen Arbeiten über den Norden. Auch er schließt an die Arbeiten Tilaks an (S. 61 f.) und bestimmt die Urheimat der nordischen Rasse auf ähnlichen Wegen wie ich hier durch das Morgenrot.

Eine Vorstellung von der Innenausstattung der Feuertempel werden wir uns wohl wie für die Apsis aus christlichen Mosaiken, so für die Wände aus dem feuertempelartigen Gebäude auf der Burg von Rabat Amman (Abb. 15) holen dürfen: heilige Bogen mit Füllungen von Lebensbäumen in der Art der Pfeilervorlagen von Taq-i-bostan. Für die Ausstattung der Kuppel kommt die des Baptisteriums von Neapel in Betracht, schon wegen der Trompen und des auch sonst im Zenith von Mosaikkuppeln häufig zu beobachtenden Kreuzrades; für die Fußböden aber jene Flußlandschaften al fresco, wie sie sich in

1) Vgl. die Zusammenstellung der betreffenden Veda- und Avestastellen bei Bal Gangadhar Tilaks „The arctic home in the Vedas" 1903 und den Auszug bei Biedenkamp, „Der Nordpol als Völkerheimat" 1906, S. 70 f.

Abb. 15. Rabat Amman, Kreuzbau auf der Burg: Wandausstattung.

den Höhlenbauten des Tarimbeckens in buddhistischer Umbildung erhalten haben.

8. *Beziehungen zwischen Osteuropa und Iran.* Alle diese Spuren weisen auf eine Fortdauer der seit der Indogermanenwanderung bestehenden Bewegungsachse zwischen Nord- bzw. Osteuropa und Mittelasien hin. Aber freilich, was ich hier über die altslavische Kunst und den Iranismus gesagt habe, liegt so außerhalb der Gedankenwelt der „Kunsthistoriker", daß sie gut tun werden, sich anzusehen, was Max Vasmer in den „Untersuchungen über die ältesten Wohnsitze der Slaven" Die Iranier in Südrußland I (Veröff. des baltischen und slavischen Institutes an der Universität Leipzig 3) sagt. Dazu lese man mein Armenienwerk und wird sich dann doch vielleicht bequemen, die Sache etwas gewissenhafter zu nehmen als es bisher geschehen ist. Für Vasmer (S. 59) steht eine vorwiegend iranische Bevölkerung in Südrußland mindestens vom achten vorchristlichen bis zum vierten nachchristlichen Jahrhundert fest. Die Kunstforschung ist ganz unabhängig von ihm, der von den Spuren der Sprache bei Kimmeriern, Skythen und Sarmaten ausgeht, zu viel greifbareren Belegen vorgedrungen. Man vergleiche dazu auch, was für die Spätzeit A. Bugge, „Die nordeuropäischen Verkehrswege im frühen Mittelalter und die Bedeutung der Wikinger für die Entwicklung des europäischen Handels und der europäschen Schifffahrt" (Vierteljahrsschrift f. Soz. u. Wirtsch. IV, 1905, S. 227 f.) vorzubringen hat. Der Bestand einer alten Gemeinschaft zwischen Osteuropa und Westasien wurde neuerdings auch von anderer Seite bestätigt. J. Peisker weist (Pfälzisches Museum 1925, S. 294) auf die ausgesprochen mazdaistischen Naturkultbühnen der Slaven von der Ostsee bis zur Adria mit genau vorgeschriebenen Kulissen hin: heiliger Berg mit weitem Rundblick links, böser Felsen rechts eines stürmischen Wassers (Meerbusen, Fluß, Bach, Quelle). So sei auf Rügen z. B.
links der Berg Arkona mit dem Tempel Sventovits

→ Meerbusen rechts Felswände, Höllgrund und Teufelsgrund zu vergleichen mit anderen fünf Kultbühnen (vier in Steiermark, die fünfte in der Rheinpfalz bei Dahn), in denen an dem Berge je eine Kirche des Sanctus Vitus (slavisch Sveti Vid, älter Sventovid) oder eine Kapelle des Erzengels Michael, Siegers über den Drachen, steht und jedesmal am rechten Ufer eine Felswand, Jungfernsprung (slavisch Devin Skok), gegenüber hat. Hier bedeute aber — wie der Teufelsgrund lehrte — deva nicht „Jungfrau" (slavisch deva), sondern „Satan" (mazdaistisch dāēva). Das Wort Sventovid soll übrigens nach Peisker aus dem Slavischen unerklärbar und könnte allenfalls mazdaistisch sein, etwa spentō-vī-daēvō-dāt „das vom Heiligen gegen die Daeven gerichtete Gesetz". Die slavischen Mazdaier hätten jedoch das Fremdwort nicht verstanden und es volksetymologisch in zwei Wörter zerlegt: Gott Sventovid und sein Epitheton vaevoda, „vojvoda" Heerführer; als solcher erscheine er in Arkona tatsächlich[1]. Wenn diese Wahrnehmungen richtig sind und durch zielbewußte Untersuchungen bestätigt würden, d. h. der Norden Europas ähnlich in Zusammenhang mit dem Mazdaismus wie der Süden mit dem Hellenismus zu denken wäre — für die germanischen Beziehungen vgl. mein „Altai-Iran", S. 273 f., und Armenienwerk, S. 577, „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" (Register unter „Mazdaismus") —, dann würde für die Anfänge des Christentums im Norden, insbesondere in Osteuropa, nicht so sehr die Auseinandersetzung zwischen Rom und Byzanz als zwischen Christentum und Mazdaismus zu untersuchen sein. Dafür bieten besonderen Anlaß gewisse Verkleidungen vormongolischer Kirchen in Rußland, die im Äußeren vollständig überzogen erscheinen mit vorläufig unverständlichen Flachbildern, die aus Tieren, zweistreifigen Ranken und vereinzelten Menschengestalten bestehen. Diese Dinge fallen nicht mehr in das Gebiet der engeren Frage, die uns hier beschäftigt, des Vierstützenbaues an sich, sondern gehören mehr der Ausstattung solcher Bauten an. Dazu sei ein Schlußwort gestattet.

9. *Ausstattung.* Wir stellen auf der einen Seite, in Iran, fest, daß die Wohnstätte unter den Schutz der Macht und Herrlichkeit Gottes, das Hvarenah, gestellt wird[1]. So bedeutet die Schauseite von Mschatta im Berliner Kaiser-Friedrichs-Museum wohl das Herabflehen des Hvarenah auf die Bewohner oder Besucher des Gebäudes[2]. Nicht anders ist es noch in den christlichen Flachbildern von Achthamar aus den Jahren 915 bis 921[3]. Wahrscheinlich werden die Feuertempel ebenfalls mit Hvarenahmotiven ausgestattet gewesen sein. Wenn man nun bei E. Trubetzkoj u. a. liest, die Russen hätten herausgearbeitet, daß ihr Kirchengebäude mit seiner ganzen Ausstattung und im Zusammenhange mit der umgebenden Natur als einheitlicher Ausdruck der religiösen Weltanschauung des russischen Volkes aufzufassen sei und im kirchlichen Sinne das Weltall symbolisiere: der westliche Teil die Hölle[4], der östliche das Paradies, die Mitte die

1) Der Aufsatz von Peisker erschien neuerdings in wesentlich erweiterter Form nochmals in den „Blättern für Heimatkunde", Graz 1926, Bd. IV, Nr. 7/8, unter dem Titel „Tvarog, Jungfernsprung und Verwandtes".

1) Vgl. Armenienwerk, S. 629 f.

2) Vgl. „Ursprung d. christl. Kirchenkunst", S. 103 f. Dazu „Orpheus und verwandte iranische Bilder" bei Kern „Orpheus", S. 60 f., und „Das Schicksal der Berliner Museen" (Preuß. Jahrbücher Heft 223, 1926, S. 163 f.).

3) Vgl. Armenienwerk, S. 82 f. und 289 f. Dort handelt es sich nicht um das Haus eines Lebenden, sondern um das eines Toten und dessen Erlösung. Die Sterbe- oder Ostergebete, die man für den verbindenden Gedanken der Katakombenmalereien oder altchristlichen Sargbildnereien verantwortlich machen will, gehören der gleichen Gedankengruppe an.

4) Vgl. das im Armenienwerk, S. 633, und das im „Ursprung der christl. Kirchenkunst", S. 150 f., über das Jüngste Gericht Gesagte.

Erde[1], dann möchte man neuerdings an einen Zusammenhang des Ostchristentums mit dem Mazdaismus denken. Freilich werden solche Zusammenhänge heute nur noch schwer tatsächlich zu fassen sein, weil die ursprünglich bildlose Kunst der Ostchristen inzwischen durch die semitisch-byzantinische Darstellung der biblischen Geschehnisse verdrängt worden ist. Alpatov und Brunov haben ganz recht, wenn sie in ihrem angeführten Bericht über die altrussische Kunst in der wissenschaftlichen Forschung (seit 1914) sagen, wir Modernen sollten nicht vergessen, daß das russische Kirchengebäude nicht formal aufgefaßt werden dürfe. Man wird von den Flachbildern an den Kirchen von Vladimir und Jurjev polskij auszugehen haben, um versuchsweise den Zusammenhang mit älteren vorchristlichen Voraussetzungen nachweisen zu können[2].

10. *Der Mazdaismus.* Der Forscher auf dem Gebiete der Bildenden Kunst begegnet auf Schritt und Tritt Spuren einer in Asien ähnlich verschwundenen Weltreligion, wie er sie für den Norden Europas annehmen muß. Er glaubt auch zu sehen, wie sich beide im ethischen Gegensatz von Licht und Dunkel, Gut und Böse nahe standen und der Taoismus in China wie die großen indischen Religionen, dazu in Vorderasien Christentum und Islam nur, scheint es, möglich wurden dadurch, daß der Vorstoß der Nordvölker nach Iran eine seelisch nach allen Seiten ausstrahlende und ganz Asien mehr oder weniger befruchtende Mitte geschaffen hatte. Greifen kann er von allen diesen Spuren in Iran selbst nichts. Daß der Mazdaismus älter ist als die Reform des Zarathustra und seine Umbildung zur Staatsreligion durch die Magier, scheint sicher, aber gerade für diese älteste Zeit ist der Forscher ganz auf Rückschlüsse angewiesen, wie etwa den, daß die Landschaft auf der Silberschale von Maikop aus dem 3./2. Jahrtausend schon — wegen der durch Tiere vollzogenen Umwandlung — eine heilige ist (Abb. 16) und damit das Vorhandensein dieser Auffassung der Landschaft — die später in Iran als die herrschende nachgewiesen werden kann — für den Norden schon in sehr früher Zeit feststeht[1]. Nicht die mazdaistischen Denkmäler der Achämeniden bis Sasaniden, ihre höfischen Bauten und Felsreliefs sind dabei Führer, sondern eben die Eindrücke, die vom Osten, Süden, Westen und Norden auf den Forscher einstürmen und ihn immer wieder veranlassen, die westasiatische Mitte als nach allen Seiten gebend aufzusuchen.

Im vorliegenden Aufsatze wurden die im Norden Europas bei den Slaven und vielleicht auch bei den Germanen nachweisbaren Spuren von „mazdaistischen" Kultbühnen zur Sprache gebracht. Mit dieser Erfahrung ausgerüstet möchten wir in Iran selbst auf die Suche gehen, ob sich nicht auch dort solche oder ähnliche Kultbühnen auf Bergen zu beiden Seiten eines Flußlaufes finden. Peisker erwähnt eine solche Örtlichkeit nach Marquart im Scheidegebirge zwischen Iran und der Turkmenensteppe und zeichnet den Typus:

Berg (und Gott) Mazdoran
---------- → Stromschnellen
Fels (und Dämon) Ahriman, Dev oder Karadagh u. dgl.

Es scheint nun möglich, daß im eigentlichen Iran eine ganze Anzahl von Örtlichkeiten, die als solche Kultbühnen gelten könnten, vorliegen, aber freilich erst näher untersucht werden müßten. So vor allen die oben erwähnte Ruine des sasani-

1) Vgl. über die Literatur Zeitschr. f. slav. Philologie, herausg. von Vasmer II, 1925, S. 505.

2) Vgl. darüber mein Armenienwerk S. 721 f. Eine im Jahre 1914 angenommene Wiener Dissertation von F. Halle, „Russische Bauplastik um Vladimir-Susdal", ist vom Wasmuthschen Verlage als Veröffentlichung des I. Kunsthistorischen Institutes der Wiener Universität im Erscheinen angekündigt.

1) Vgl. Jahrbuch d. asiat. Kunst I, S. 1 ff.

dischen Kuppelbaues aus dem 3. Jahrhundert Kaleh-i-dukhtar und hoch darüber Kaleh-i-pisar am Ende einer Schlucht, durch die ein Bach fließt. Die gleichen Namen fand Herzfeld S. 253 an zwei Burgruinen in einer Schlucht im Fars, die sich nach Firuzabad hinabzieht. Auch das vom britischen Gesandten in Persien entdeckte

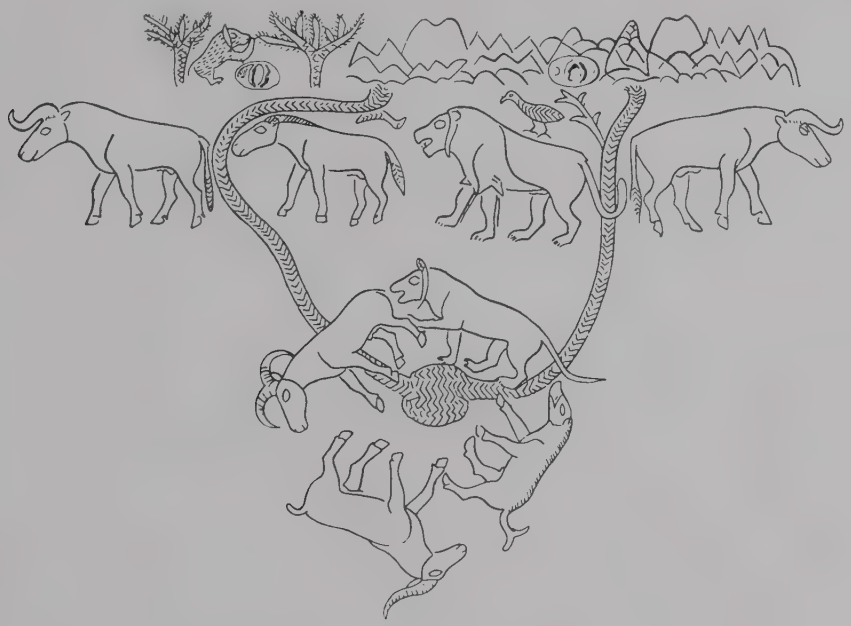


Abb. 16. Maikop, Silbervase: Landschaft (aufgerollt).

Takht-i-Rustam, von Teheran aus zu erreichen (ZDMG, V, S. 233), wäre auf die Forderungen der mazdaistischen Kultbühne hin zu untersuchen.

Haben wir dann den ganzen Arbeitsstoff beisammen, dann wird erst die Frage zu untersuchen sein, wie weit uns in solchen Bedeutungsvorstellungen ursprünglich nordisches Kulturgut erhalten ist und ob Slaven und wie es scheint Germanen zuerst von Iran aus die Anregung empfangen oder Träger altnordischer Überlieferungen sind, die sich in dieser Spätzeit am reinsten im Mazdaismus erhalten haben, aber in ihrem Ursprunge nordisch sind, so daß wie im Kunstgut der ursprünglich gebende Teil doch der Norden selbst war und Germanen wie Slaven zum Teil aus dieser ursprünglichen Quelle geschöpft haben können.

Im Mittelpunkte aller dieser Untersuchungen steht der Feuertempel. Er hat, wie ich auf Grund vieljähriger Arbeiten als wahrscheinlich hinzustellen suchte, nach allen Seiten, insbesondere im Christentum, außerordentlich befruchtend gewirkt. Seine Auseinandersetzung mit dem Buddhismus und seine Nachwirkung im Islam mußte ich der Kürze halber hier unberührt lassen. Auch habe ich nur den Mazdaismus in Osteuropa berührt; wie weit der Feuerkult nach Westen vordrang und welche Wege er dabei ging, das festzustellen sei einer anderen Arbeit vorbehalten; dazu unten S. 55, 100. Für die planmäßige Behandlung der ganzen Frage lese man mein Buch „Krisis der Geisteswissenschaften“ 1923.

DIE OSTSLAVEN

Ostslaven sind jene Slaven, die heute noch im eigentlichen Osteuropa sitzen, also im wesentlichen die Stämme, die wir früher unter dem Namen der Russen zusammenzufassen pflegten. Ihre Bauart, wie ich sie von Südrußland, der Ukraine aus kennen lernte, war der Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit den Fragen der altslavischen Kunst. In meinem Armenienwerke, S. 615 f., war ich zuerst von Iran, dem Pamir und Indien aus vergleichend auf die in Osteuropa heute noch im Kirchenbau in Holz durch Übereckung hergestellte Kuppel gestoßen, wie sie überall auf dem Wege der Indoarier nachweisbar ist und von der aus durch Übertragung in Rohziegel, Gußmauerwerk und Stein jene Entwicklung der Kuppel über dem Quadrat ausging, deren vollkommenste Vertreter wir in der Sophien- und Peterskirche vor uns zu haben glauben. Der Fachmann und selbst mancher der wissenschaftlichen Arbeit fernstehende Kunstfreund dürfte danach erkennen, wie verschieden die Kunst dieses Osteuropa ursprünglich von Westeuropa war. Man erinnere sich, daß in dem Bande „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" über ganz andere Bauformen gesprochen und als Ausgangsleitgestalt der Entwicklung des „Romanischen" und „Gotischen" die Anordnung der Kirchen in der Längsrichtung nach Gurt und Joch im Anschluß an den Fachwerkbau behandelt wurde. Im vorliegenden Bande steht mit Osteuropa das Werden des Zentralbaues im Russischen oder besser gleich im „Byzantinischen" selbst im Vordergrunde, von dem das Russische gewöhnlich und heute merkwürdigerweise mehr denn je hergeleitet wird.

Es ist selbstverständlich, daß die katholische Längs- und die orthodoxe Kuppelkirche, die beide durch Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag nebeneinander bestehen, sich gegenseitig beeinflußten, Ost und West nicht ohne künstlerische Berührung besonders in den Grenzgebieten blieben. Wir glauben bis jetzt immer, daß einseitig nur der Osten vom Westen gelernt habe und fallen über einen Holzbau, z. B. die Holzkirchen der Westslaven, die in der Ausstattung gotische oder Barockmotive zeigen, her, als hinge Heil und Ehre der westeuropäischen Wissenschaft daran, daß vom Osten ja gewiß nichts übrig bliebe, was auch nur die geringste Spur einer Selbständigkeit dieser Gebiete in der Bildenden Kunst verriete. In Wirklichkeit sind die Entlehnungen aus dem Osten im Westen ebenso ohne Belang für das Wesen der beiden Kunstströme, wie die im Osten aus dem Westen, es sei denn, irgend ein Machthaber berief westeuropäische Künstler oder ließ sonst genau nach jenen Vorbildern arbeiten, die im höfischen, kirchlichen oder allgemein geistigen Leben seiner Zeit gerade Mode waren und durchaus nachgeahmt werden mußten, wollte man sich auf der Höhe der Zeit zeigen. Die wissenschaftlich arbeitende Kunstgeschichte muß doch endlich aufhören, solche Ausnahmen als ernste, dauernd wirksame Kraftquellen der Entwicklung anzusehen. Durch solche Einbrüche werden Entwicklungen nicht gefördert, sondern zumeist lahmgelegt. Uns aber beschäftigt das künstlerisch Eigenartige und Wertvolle, nicht der Jammer der künstlerischen Unfruchtbarkeit, den Laune und Mode überallhin trugen. Müssen wir denn in der Kunstgeschichte das mühsam nach Fahrwasser su-

chende Schiff der Forschung durchaus zum Sinken bringen, indem wir die Öde der wissenschaftlichen Literatur wie bisher durch immer neue Gedankenlosigkeiten vermehren?

Der noch am Beginne des sogenannten Mittelalters beim Eintritte der europäischen Nordkunst in ihre Steinstile bestehende Unterschied zwischen West und Ost: hie Basilika, hie Kuppelbau, deckt sich auffallend mit den der römischen bzw. byzantinischen, d. h. der katholischen und orthodoxen Kirche angehörenden Ländergebieten. Das war wohl der Grund, die eine Bauart im Westen von Rom, die andere im Osten von Byzanz herzuleiten. In Wirklichkeit hängt der Gegensatz im Anfange gar nicht von den beiden Kirchen und ihrem ursprünglichen Sitze, sondern davon ab, in welchem Zustande sich die Wälder befanden und ob überhaupt noch solche in größerem Umfange vorhanden waren. Als man im Westen Kirchen zu bauen begann, waren längst Sparmaßnahmen für den Verbrauch des Holzes notwendig geworden, im Osten dagegen nicht. Daher wird im Osten der Block-, im Westen der Fachwerkbau verwendet. Es ist bezeichnend, was an der Grenze beider Gebiete da geschah, wo der Übertritt zur Westkirche die an den Blockbau mit Kuppel gewöhnten Gläubigen zum Längsbau drängte: sie gaben für die Wände den Blockbau nicht auf, verwendeten aber für den oberen Abschluß die westliche Art des Sparrendaches. Man darf die Beobachtungen über den Holzkirchenbau nicht in solchen Übergangsgebieten beginnen, sondern muß von den reinen Typen ausgehen, wie wir es nachfolgend tun wollen.

Es scheint also nicht die Frage, ob im Westen Rom, im Osten Byzanz die entscheidende Wendung im Bauen herbeiführten, sondern warum der Wirkungskreis beider Kirchen gerade auf die in Lage, Boden und Blut bestimmenden Voraussetzungen beschränkt blieb. Der Ausbreitung der Macht sind eben auf die Dauer natürliche Grenzen gezogen. Die Geschichtsforschung wird erst aus ihrer Sackgasse herauskommen, wenn sie über die bisher leitenden Machtfragen hinaus den beharrenden Kräften nachzugehen beginnt. In der Bildenden Kunst kommen diese Kräfte in Europa im Holzbau, in Asien ebenfalls im Holz-, dann aber dem Rohziegel- und dem Zeltbaue zutage. Leider gibt es in Osteuropa keine Holzbauten aus mittelalterlicher Zeit; es kommen immer nur die heute noch erhaltenen Holzbauten, also die der letzten Jahrhunderte, in Betracht. Davon später. Wichtiger ist daher zunächst, was wir aus Steinnachbildungen von älteren solcher Holzbauten entnehmen können. Die wertvollsten Fundgruben dieser Art für die Wiederherstellung des einst Osteuropäischen in der Bildenden Kunst, jener großen Lücke, mit der die Kunstgeschichte zu ihrem Schaden niemals gerechnet hat — daraus ist das ewige Schielen der Gelehrten nach dem Westen und Süden entstanden, das Mâle so geschickt aufgegriffen hat, um die Deutschen herabzusetzen —, sind, wie gesagt, die beiden Landerstreckungen, die Rußland nach dem Süden fortsetzen, einmal neben dem Kaukasus und dem Kaspischen Meere das transoxanisch-iranisch-armenische Gebiet und dann diesseits des Schwarzen Meeres der Balkan. Von diesen beiden Zu- und Abflußländern der Bildenden Kunst Osteuropas ist, weil sie zum Teil frühzeitig zum Steinbau übergingen, manches durch Rückschluß wieder herzustellen, was die historische Denkmälerkarte der Kunstgeschichte von Osteuropa selbst bisher als weißen Fleck erscheinen läßt. Diese Gebiete müssen einst lebhaften Anteil an der Kunstentwicklung genommen und je weiter wir in der Zeit zurückgehen, stärker, gelegentlich sogar ausschlaggebend gewirkt haben. Die Geschichte, die nur mit dem Erhaltenen rechnet und die Dinge immer nur vom westeuropäischen Kirchturm aus ansieht, kann von all dem freilich kaum etwas ahnen. Dazu gehört jener

Gesichtskreis, den ich auf meinem Lebenswege aufzudecken trachtete und in grundsätzlicher Untersuchung in meiner „Krisis der Geisteswissenschaften“ vom fachmännischen Standpunkte darlegte.

Was von Iran und Armenien aus für die Erkenntnis der Rolle Osteuropas in der Geschichte der Bildenden Kunst zu holen ist, habe ich in meinem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa“ nach besten Kräften dargelegt. Zu dem dort über diese Dinge Vorgebrachten hätte ich hier nur hinzuzufügen, was ich und Joh. Schwieger im ersten Hefte der neuen Zeitschrift „Armeniaca“ mitteilten, daß nämlich der Holzbau doch auch in Armenien und Vorderasien im Zusammenhange mit Osteuropa deutlicher als Grundlage der Entwicklung greifbar ist, als ich von Armenien selbst aus noch sehen konnte. Erst die jahrelange Beschäftigung mit dem europäischen und asiatischen Norden hat mir und meinen Mitarbeitern die weitere Klärung gebracht.

I. Kunde. Über den Holzbau Osteuropas gibt es sehr zahlreiche Veröffentlichungen, die in den letzten Jahren ins Ungemessene angewachsen sind, so daß wir Außenstehende darüber kaum in vollem Umfange Auskunft geben können. Das ist auch nicht die Absicht vorliegender Einführung. Es wäre zu wünschen, daß über den Holzbau ebenso sachlich berichtet würde wie über den Steinbau und die Abteilung des Kommissariates für Volksaufklärung, deren einzelne Kommissionen sich der Erhaltung und Pflege der Denkmäler widmen, sich der Sache besonders annähme. Berichte, die bisher in meine Hände gelangten, lehnen die Anerkennung der wissenschaftlichen Bedeutung des Holzbaues ab. Die Forschung auf diesem Gebiete, sei es des Wohnhauses, sei es von Tempel oder Kirche, scheint den Kunsthistorikern daher nach wie vor nicht recht der wissenschaftlichen Beachtung wert. Besonders bezeichnend für den Zweifel am Alter der Holzbauüberlieferung ist der Standbericht über „Die altrussische Kunst in der wissenschaftlichen Forschung seit 1914“ (erschienen in der Zeitschrift für slav. Philologie II, 1925, S. 474 f.). Im übrigen verwende ich die Arbeiten, die mir schon in meinem Armenienwerke als Quellen dienten, dazu Nekrasow „Byzantinische und russische Kunst“ 1923. Im I. kunsthistorischen Institute in Wien liegt ungedruckt eine Dissertation von H. Skirpan „Die Holzkirchen Rußlands und ihre Beziehungen zum Steinbau“ 1926, die näher in das Wesen dieser Bauart einzudringen sucht. Ich benutze sie für einzelne Quellennachweise.

Bauverträge des 16. und 17. Jahrhunderts zeigen, daß damals die Träger der Holzbauüberlieferungen große Bauhütten waren, sog. Artel, die schon um der in den Verträgen verwendeten Fachausdrücke willen als bodenständig gelten müssen. Bauen heißt einfach zimmern, wobei nicht übersehen werden darf, daß die Hütte nur die Meister umfaßt, ganz abgesehen davon, daß jeder russische wie polnische (vgl. mein „Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala“) und zum Teil südslavische Bauer ein geborener Zimmermann ist. Diese uralte Überlieferung ist bis heute noch nicht ganz ausgestorben. Wie die altrussische Kunst Nowgorods vor 1478 aussah, das könnten vielleicht die für jeden Westeuropäer überraschend eigenartigen Holzkirchen der alten Gouvernements von Archangelsk, Olonec und Wologda erweisen, von denen es heißt, sie seien von jenen Nowgoroder Zimmerleuten bzw. deren Nachkommen erbaut worden, die nach dem Falle der Republik nach dem hohen Norden zogen. Das Alter der achteckigen Baugestalt in Weliki Ustjug wird bezeugt durch den Streit zwischen Gemeinde und Bischof von 1490; davon unten S. 56.

Örtlich umfaßt Osteuropa im weiteren Sinne alle Gebiete, in die die orthodoxe Kirche vorgedrungen ist, also auch Karpathorußland und jene Ge-

biete Polens, in denen Ruthenen sitzen. Nur merkt man dort doch stark schon westeuropäische Einschläge, auf die ich hier nicht eingehe. Seit dem Erscheinen meines Aufsatzes in der Slavia III (unten abgedruckt) ist der uns zunächst liegende Teil Osteuropas, Karpathorußland und die ukrainischen Gebiete Polens, stark in den Vordergrund getreten. Ich gehe darauf unten näher ein, mache aber hier schon auf die Besprechung der einschlägigen Arbeiten von O. Kletzl, „Holzkirchen der Tschechoslowakei" (Mitt. d. Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 1928), aufmerksam, weil diese sehr entschieden Stellung nimmt gegen die willkürliche Ableugnung osteuropäischen Kunstgutes.

Der Zeit nach teilt man die osteuropäische Kunst gern nach dem Mongoleneinfall in eine vor- und nachmongolische Zeit, eine Dreiteilung, die geschichtlich begründet sein mag, künstlerisch aber leicht irre führen kann. Wir fangen erst jetzt an, die Tatarenkunst auf russischem Boden zu untersuchen (vgl. R. Mischnitzer, „Orientalische Einflüsse in der russischen Architektur", Osteuropa I, 1925/26). Gesellschaftlich war die Holzkunst ursprünglich, vor allem in vorchristlicher Zeit, die einzige, ganz allgemein angewandte Baukunst Osteuropas. Erst mit der Übertragung der Machtvorstellungen von Byzanz auf den Norden trat der Stein- bzw. Ziegelbau in breiter Schicht an Stelle des Holzes. Darauf wird im Entwicklungsabschnitte einzugehen sein.

Als Ausgangspunkt des quellenmäßigen Nachweises über Alter und Art des Holzbaues im Osten nehme man vielleicht die bekannte Vitruvstelle (de arch. II, 1, ed. Teub. 34, 25), in der er, von den Anfängen des Bauens sprechend, auch die Kolcher anführt (übersetzt von Pressel): „Unter dem Volke der Kolcher im Pontus legt man, bei dem dortigen Überflusse an Wäldern, zwei volle Baumstämme zur Rechten und Linken auf die Erde in einem Zwischenraume nieder, welcher der Länge eines der Stämme gleichkommt, sodann werden quer hierauf zwei andere Balken in der Gestalt gebreitet, daß dieselben, auf den Enden der unteren ruhend, rings den Raum der künftigen Wohnung umschließen. Sodann pflegt man über letztere weitere an den Ecken sich jeweilig überbindende Balken schichtenweise zu legen und durch diese Konstruktion nach innen senkrechte, aus Baumstämmen zusammengefügte Abschlußwände bis zu turmartiger Höhe aufzurichten, wobei man die in Stärke der Stämme offen gebliebenen Zwischenräume mit lehmdurchmengten Holzspänen ausfüllt."

II. Wesen. Was wir später als kennzeichnend für die altkroatischen Bauten erkennen werden, daß sie nicht genau nach Plänen im Winkel erbaut sind, gilt auch für die altrussische Kunst. Insbesondere die Holzkirchen sind zumeist aus freier Hand mit für uns an den Steinstilen Herangebildete unbegreiflichen Unregelmäßigkeiten errichtet. Darüber geben nur genaue Maßaufnahmen Auskunft, die vorläufig nicht vorliegen. In dieser Nebensache spricht sich das volkstümliche Wesen des Holzbaues auch dann noch aus, wenn solche Ungenauigkeiten in den Maßen und Winkeln im Steinbau bemerkbar sind. In Kroatien (Dalmatien) wenigstens können, wie wir sehen werden, Steinbauten von dieser Art als unmittelbare Nachahmungen vorhergehender Holzbauten nachgewiesen werden.

1. Rohstoff und Werk. Der Rohstoff ist in Holzart, Dicke und Länge in Nord- und Südrußland, Wald und Steppe, sehr verschieden. Ebenso die Werkarten. Ich will darauf der Kürze halber nicht eingehen, weil in dem nachfolgenden Abschnitte ohnehin von anderen Gebieten aus davon zu reden sein wird. Entscheidend ist jedenfalls der Blockbau aus liegenden Hölzern, wie er auch in Westeuropa in den Waldgebirgen vorkommt, nur mit dem Unterschiede, daß im eigentlichen Osteuropa — also mit Ausschluß der einer westlichen

Kirche angehörenden Gebiete — auch das Dach aus liegenden Balken gebildet ist. Das Bauwerk wächst in wagrechten Lagen, Kränzen, bis zur Spitze des Daches empor. Ob das Dach nun durch Vorkragen, Überecken usw. gebildet ist, das bestimmt die Baugestalt nicht unwesentlich. Diese Lagen sind nicht immer zu erkennen, weil die Kirchen zumeist mit lotrechten Brettern verschalt sind.

2. Zweck. Der russische „chram", das Gotteshaus, ist po swiatoj liniji, der hl. Linie nach gebaut, es ist also, wie sich das in der altchristlichen Kirche allmählich vom Osten aus durchgesetzt hat, nach Sonnenaufgang gerichtet und hat dort die Apsis, den Altarraum, der vom Gemeindehaus durch eine Bilderwand (Ikonostasis) getrennt ist. Man kann danach in Grenzgebieten der römischen und orthodoxen Kirche sofort die Zugehörigkeit bestimmen. Die drei Türen dieser Wand sind durch Vorhänge geschlossen; durch die mittlere, die Zarentüre, darf seit 1551 nur der Priester schreiten, die Nebentüren gestatten die Umwandlung des Altars. Es sei hier nur beiläufig bemerkt, daß die Einführung solcher Querwände an Stelle der Ziborien des Feuertempels (S. 35) mit der Einführung des Versammlungsraumes zusammenhängen könnte. Man lese darüber mein Amidawerk, später das Asienwerk und unten S. 56.

3. Gestalt. Rohstoff und Werk bestimmen von vornherein die Gestalt; sie ist im Blockbau entstanden und nicht von irgendwoher, insbesondere ursprünglich nicht aus dem Steinbau übernommen. Im Gegenteil: die kennzeichnende Art des Ostens, in Osteuropa sowohl wie in den asiatischen Gebieten, in denen, wie ich im Armenienwerke zeigte, Blockbau in Rohziegeln oder Stein nachgeahmt wird, dringt allmählich mit der Kuppel über dem Quadrat nach dem Westen vor. Ich gehe die wichtigsten Kennzeichen einzeln durch.

Quadrat. Je weiter wir nach dem Osten Europas vordringen, desto häufiger wird im Bauen das Quadrat im Grundriß. Für uns Westeuropäer, die wir vom Kirchenbau des letzten Jahrtausends an das tiefe Rechteck gewöhnt sind, ist das besonders auffallend. Die Kunstgeschichte nimmt gern an, daß die Vorliebe für das Quadrat erst seit der Barockzeit, und zwar mit der Kuppel über dem Quadrat eintritt. Das scheint ein großer Irrtum, wie ich zuerst in meinem Armenienwerke selbst staunend feststellen mußte. Vom Rohziegelbau in Iran ausgehend, konnte ich das Quadrat als vorherrschend im Holzbau bis nach Osteuropa und sogar noch bei den Westslaven nachweisen. Wie jemand wagen kann, so offenbare Tatsachen zu leugnen (Niederluv sbornik IV, 1925, S. 1 f.), ist mir nur aus der völligen Willkür erklärlich, die die Kunstgeschichte heute beherrscht. Ich komme darauf noch zurück.

Das Quadrat bildet die Einheitszelle der osteuropäischen Baukunst, soweit sie vom Längsbau Westeuropas unbeeinflußt blieb. Die Kirchenbauten setzen sich aus mehreren solchen Quadraten zusammen, die Zelle an sich, das Grundquadrat, liegt rein zumeist nur im Aufbau des Turmes vor, in Nordrußland auch in dem der sogenannten Winterkirchen.

Wie fern auch heute noch den jungen Kunsthistorikern Rußlands Überlegungen im Hinblick auf Quadrat und Holzbau liegen, empfindet unsereiner z. B., wenn in einem Aufsatze der Byz. Zeitschrift XXVII, 1927, S. 98, ahnungslos die Ähnlichkeit der Kiewer Kathedrale mit romanischen Domen des Abendlandes hingestellt wird, insbesondere in der großen Regelmäßigkeit des Grundrisses. „Die Kathedrale ist nämlich nach dem Grundsatze des ‚gebundenen Systems' aufgebaut; jede quadratische Abteilung der Nebenschiffe ist viermal kleiner als das Quadrat unter der Hauptkuppel; jede Abteilung der Kreuzarme ist daher aus zwei kleinen Quadraten gebildet." Stünde es bei solchen Beobachtungen

nicht doch vielleicht dafür, zu überlegen, warum das gebundene System gerade in Deutschland eine auffallende Eigentümlichkeit der romanischen Kunst geworden ist und nicht minder in Osteuropa das ganze Baudenken beherrscht? Man würde dann vielleicht erkennen, daß in beiden Fällen eben der Holzbau eine Ursprungsmöglichkeit bedeutet und wir annehmen dürfen, daß in Mitteleuropa der Blockbau (wie im Osten) zur Zeit der Entstehung der Steinstile doch noch neben dem Fachwerkbau bestand oder nachwirkte und wie es scheint in die Entwicklung des Gewölbebaues eingriff, nur eben im Zusammenhange mit dem herrschend gewordenen Fachwerkbau in anderer Art als im Osten.

Abb. 17. Ustje jepiskopske,
Holzkirche: Leitgestalt mit drei Kuppeln.

Kuppel. Daß die Kuppel schon im altrussischen Holzbaue sehr ausgiebig verwendet wurde, dafür sollte doch eigentlich schon Makarios in seiner archäologischen Beschreibung I, 40 (vgl. Byz. Zeitschrift XXVII, 1927, S. 90) einige Aufmerksamkeit durch die Nachricht erwecken, daß im Jahre 989 eine hölzerne Sophienkirche in Nowgorod mit dreizehn Kuppeln errichtet wurde. Wenn daher von der 1017—1036 entstandenen Sophienkathedrale in Kiew gesagt wird, auch sie habe von Anfang an dreizehn Kuppeln gehabt, so dürfte es geboten sein, doch wenigstens nachzusehen, ob da nicht andere Kräfte als gerade nur byzantinische Einflüsse geltend sein könnten.

Vor allem ist wichtig, daß nicht etwa erst in der Zeit der Erbauung der Sophienkirche von Kiew, als Kirche und Staat engere Verbindungen mit Byzanz anknüpften und ein Grieche Metropolit wird, der Zentralbau feste Wurzeln in Rußland faßt (Byz. Zeitschrift XXVII, 83), sondern daß es im Wesen des Blockbaues liegt, notgedrungen zur radialen Anordnung der Räume zu führen. Davon gleich mehr. Hier sei zunächst nur kurz auf den Aufbau der Kuppel in liegenden Hölzern eingegangen.

Raumaneinanderreihung. Mit Quadrat und Kuppel geht Hand in Hand die weitere Wesenstatsache, daß der Osten das Quadrat nicht bis zur äußerst möglichen Spannung der Gewölbe vergrößert, sondern größere Räume ursprünglich durch das Aneinanderfügen mehrerer Quadrate erzielt. Das hängt mit dem Gebundensein an die Länge der Baumwalzen zusammen und damit, daß diese nur dann fest aufrecht bleiben, wenn ihre Ecken im Verband verkreuzt sind. Für kürzere Hölzer wird nicht der rechte, sondern ein Vieleckwinkel angewendet, das Achteck und bisweilen auch das Sechs- oder Zwölfeck. Bei der Bauweise in Quadraten sind zwei Leitgestalten zu unterscheiden, die aus drei Kuppeln zusammengesetzten Längskirchen und die aus fünf Kuppeln bestehenden Kreuzkirchen. Von ihnen wohl zu trennen ist der Vier-

stützenbau. Ich führe diese drei Hauptgestalten kurz beschreibend vor.

Kirchen mit drei Kuppeln in der Längsrichtung. Sie wiegen im westlichen Gebiete der Ukraine, also im heutigen Kleinpolen, dem alten Ostgalizien, vor. Abb. 17 zeigt diese Anordnung in einer Kirche, die der älteren Gruppe des 16. Jahrh. angehört, der Holzkirche von Ustje jepijskopske, und in der Vervielfachung der Kuppeldächer in einzelnen durch Vorkragung und Übereckung entstandenen Kränzen auffällt. Man entnehme andere Beispiele einem Album, das die Scheftschenkogesellschaft in Lemberg über die Holzkirchen herausgegeben hat. Die Kuppeln nehmen freilich bisweilen abendländische Formen ihrer Entstehungszeit an, dafür ein Beispiel in Abb. 18 b aus Wyschenka. Immerhin ist doch noch deutlich, wie die Quadrate aus Blockwänden umgesetzt werden in das Achteck. Das auffallendste Kennzeichen ihrer rein nordischen Abstammung, die Art chinesischer Pagoden, haben sie mit dem Aufsetzen von Laternenhelmen freilich verloren. Das letzte Beispiel leitet zugleich über auf die nächste Gruppe.

Kirchen mit fünf Kuppeln in Kreuzform. Die Neigung zur Anwendung der Kreuzform hing seit christlicher Zeit wohl zum Teil auch mit der sinnbildlichen Bedeutung des Kreuzes zusammen, wurde aber seit dem 17. Jahrhundert, d. h. seit Patriarch Nikon die Predigt stärker zu betonen anfing, notwendig; übrigens wie in Finnland, wo der Protestantismus zur häufigen Anwendung der Kreuzform führte, weil auch er den Sprechenden möglichst in die Mitte der Zuhörerschaft bringen wollte. Im übrigen dürfte auch im Holzbau die Kreuzform älter sein als die Einführung des Christentums. In meinem Armenienwerke, S. 615 f., habe ich die Bauform von ihren Anfängen bis zu den ukrainischen Holzkirchen verfolgt, hier schließe ich von ihnen zurück auf ältere Bauwerke dieser Art in Osteuropa. Abb. 19/20 geben die Fünfkuppelholzkirche von Chodorow vom Jahre 1760, diese und die folgenden Abbildungen nach der grundlegenden Arbeit von G. G. Pawlucky, „Altertümer der Ukraine I: Holz- und Steinkirchen“ (russ.) 1905. Man sieht die Mittelkuppel durch Übereckung hergestellt, die Kuppeln in den Achsen nach der Außenansicht von

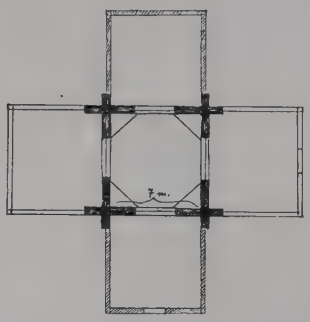


Abb. 18 a. Wyschenka welika: Holzkirche: Grundrißskizze.

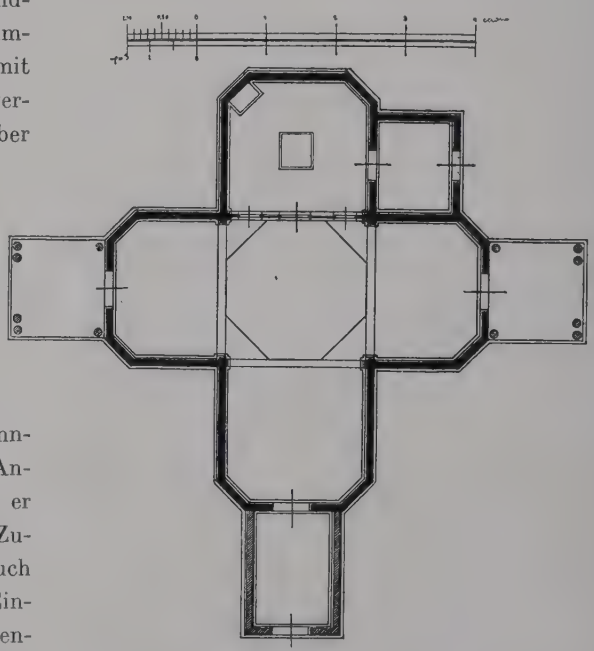


Abb. 19. Chodorow, Holzkirche: Grundriß.

Abb. 18 b. Wyschenka welika, Holzkirche und Glockenturm.

Abb. 20. Chodorow, Holzkirche: Außenansicht.

unten an in dieser Abkantung aufgeführt. Abb. 21/22 die Fünfkuppelholzkirche der Himmelfahrt in Jaryschev vom Jahre 1768, davor den über dem Quadrat erbauten Glockenturm, der erst im Obergeschoß durch Übereckung gekennzeichnet wird wie später im Islamischen durch die zwischen Quadrat und Achteck vermittelnden Dreiecke. Wie solche Überleitungen im Innern trotz der Bretterverschalung deutlich erkennbar werden, zeigt die Abb. 23 (von 1778) und Abb. 24

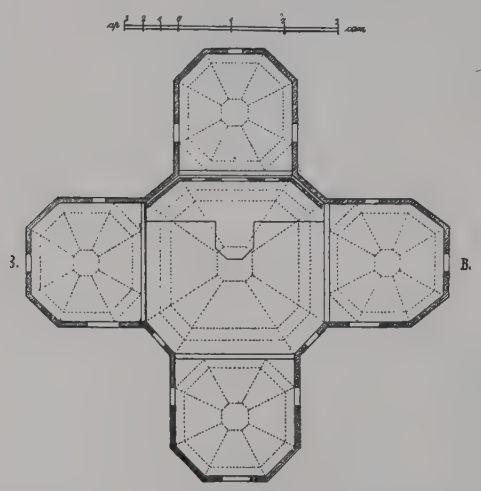


Abb. 21. Jaryschev, Himmelfahrtskirche: Fünfkuppeltypus.

(vom Jahre 1794). Man sieht die Kappenkuppel mit ihren Fenstern im geraden Ansatz und dann der zur Spitze führenden Krümmung.

Vierstützenbauten. Im Gegensatz zum Einraum bzw. der Aneinanderreihung solcher Einräume in Längs- oder Kreuzform steht der Vierstützenbau, den man nicht durch Anfügung eines weiteren gleichen Raumes erweitert (das hat u. a. Leonardo versucht); er bildet eine Einheit, die vergrößert wird durch Erhöhung der Spannweiten bzw. Anfügung von Nebenräumen, die die eine Hauptkuppel zu einem Fünf-, Neun- oder Dreizehnkuppelbau umbilden (Abb. 6—9). Immer liegt als Baugedanke ein Mittelquadrat zugrunde, das die Hauptkuppel trägt und auf das im Gegensatze zur Aneinanderreihung von Kuppeln in Kreuzform Tonnengewölbe in den Achsen auf die Mittelkuppel zulaufen, während die übrigen Kuppeln in die Diagonale verwiesen sind. Diese Baugestalt erscheint dem Historiker deshalb als die älteste, weil die ältesten erhaltenen Kirchen Rußlands, also die Steinkirchen, diese Form zeigen. Möglich, daß darunter auch noch solche sind, die als unmittelbare Nachfolger altslavischer Tempel anzusehen wären. Jedenfalls ist wegen der Erhaltung in Stein nicht gesagt, daß die aneinandergereihten Quadrate in Längs- und Kreuzgestalt nicht in der Leitgestalt selbst älter sein könnten. Erhalten ist davon weder in Holz noch in Steinnachbildung in breiter Schicht etwas; wenigstens sind bisher keine alten Denkmäler nachgewiesen. Ich habe schon oben (S. 31, 47 f.) auf Beispiele in Holz verwiesen.

4. Form. Die äußere Erscheinung der Blockkirchen und soweit die Steinkirchen auf sie zurückgehen, ist ein ausgesprochen massiges Zusammenhalten aller Bauteile — sie mögen noch so ausgedehnt aneinandergereiht sein — zu einem geschlossenen Ganzen. Im einzelnen entscheidet über die Wirkung, ob die wagrecht übereinander geschichteten Baumkränze durch lotrechte Bretter verkleidet sind oder nicht, ob diese durch Leisten und kleine abschließende Rundbogen verziert werden u. dgl. m. Der Innenraum wirkt sehr verschieden, je nachdem er bienenzellenartig aus einzelnen Quadraten zusammengesetzt oder einheitlich durch ein Tonnenkreuz auf die Hauptkuppel des Vierstützenbaues bezogen ist. Die Steigerung der Lichtwirkung nach der Mitte zu ist dafür bezeichnend. Zugleich streben alle Werte: Raum, Masse, Licht und Farbe mit dem Mittellot der Höhe zu; die mongolische Zeit wird in diesem Wesen Manches im Ganzen und Einzelnen noch verstärkt haben.

5. Inhalt. Die Blockkirche ist ursprünglich der Ausdruck einer Massenpersönlichkeit. Es sind Bauern, Familien und Gemeinden, die sie bauen und darin jene Gesinnung niederlegen, von der schon oben (S. 46) die Rede war. Dabei kommen gewisse Bedeutungsvorstellungen uralten Ursprunges in Betracht, über die wir jetzt erst

Abb. 22. Jaryschev, Himmelfahrtskirche: Fünfkuppeltypus (mit Glockenturm).

im Anschluß an die Volkskunst zu arbeiten beginnen. Darüber mehr in meinem Asienwerke.

III. Entwicklung. Man beginnt die russische Kunstgeschichte gewöhnlich mit der Christianisierung 988 von Kiew aus und stellt Großbauten, wie die dortige Sophienkirche, an die Spitze in der Überzeugung, daß sich ihre, bzw. die Art der Kirchen von Kiew überallhin verbreitet habe. Dabei herrscht der Glaube, daß Kiew im wesentlichen nur ein Außenposten von Byzanz gewesen sei. Fragt es sich schon, ob die Kirchen von Kiew wirklich Vertreter der rein byzantinischen Hofkunst waren, so vergißt man ganz nach den Baugewohnheiten jener Ostslaven zu fragen, die in Massen zum Christentum übertraten und die Bauüberlieferungen ihrer heidnischen Vorzeit auf den christlichen Kirchenbau übertrugen. Deshalb ist es notwendig, daß wir zunächst eine Vorstellung der altslavisch-heidnischen Kunst zu gewinnen suchen, um überhaupt erst einen Maßstab für die Beurteilungen jenes Landfremden zu bekommen, das mit der Annahme des Christentums und seinem Kirchenbau auf der russischen Erde angeblich durchaus die Führung übernommen haben soll. Es empfiehlt sich, bei dem Versuch über die

Voraussetzungen der christlichen Kunst auf osteuropäischem Boden ganz planmäßig vorzugehen und beharrende Kräfte von Willensmächten und Bewegungskräften zu trennen.

1. Beharrende Kräfte. Sie stecken in Lage, Boden und Blut Osteuropas und seiner Bevölkerung. Der Lage nach wird dieser Teil des europäischen Nordens in den Voraussetzungen für die Anfänge und das Werden einer Bildenden Kunst keine anderen Wege gegangen sein als die übrigen Nordgebiete der Erde, die gezwungen sind, sich gegen die Kälte feste Häuser und warme Kleider anzuschaffen. Das Handwerk stand also dort wohl am Anfange, war ein Rohstoff-, Werk- und Zweckschaffen, das die Lebensnotwendigkeiten zu befriedigen suchte. Dieses Wesen hält sich an die bodenständigen Rohstoffe, baut da, wo es Wälder gibt, Wohnungen in Holz und nicht in Stein und bleibt der Darstellung der menschlichen Gestalt fern.

Im Denkmälerbestande der osteuropäischen Tempel- und Kirchenkunst liegt ein in der Wesensbetrachtung bedeutungsvoll hervortretendes Nebeneinander zweier Gestalten vor, das Aneinanderreihen der Zellen neben dem Vierstützenbau, das zu einer entwicklungsgeschichtlichen Erklärung geradezu herausfordert. Wenn wir auch heute noch weit davon entfernt sind, schon irgend bindende Antworten geben zu können, sondern überhaupt erst mit der Fragestellung beginnen, so drängt sich im gegebenen Falle doch eine Beobachtung auf, die vielleicht für

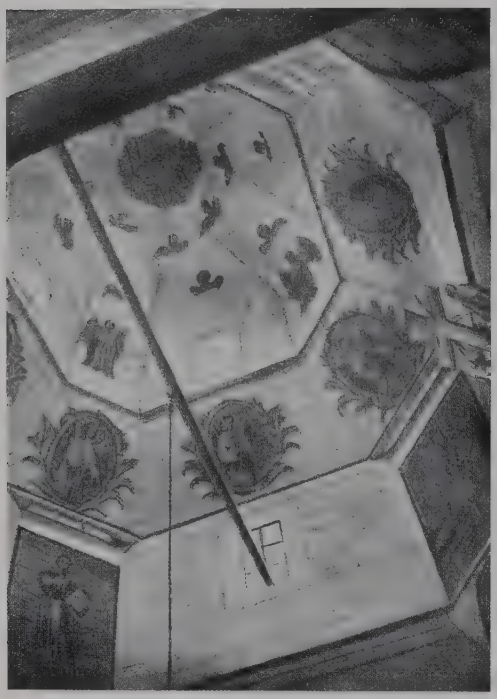


Abb. 23. Holzkirche der Ukraine: Kuppelbildung, von innen gesehen.

Abb. 24. Holzkirche der Ukraine, Kuppelbildung, von innen gesehen: Einzelheit.

die Zukunft fruchtbar werden könnte: es scheint auch im Osten einen Anstoß gegeben zu haben, der von der radialen Anordnung um eine Mitte, wie im einfachen Fünfkuppel- und im Vierstützenbau, zur Längsanordnung drängte, die sich am auffälligsten in der Anordnung dreier Einräume in der Längsrichtung ausspricht. Wir haben den Vierstützenbau mit dem Feuertempel in Verbindung gebracht und fragen nun nach der Ursache, die auf die Anordnung der Kuppelbauten aus Einräumen in der nach Osten gerichteten Längsreihung geführt haben kann, bevor vom Westen her die römische Kirche darauf hindrängte.

Daß auch die Längsrichtung älter als der christliche Kirchenbau sein dürfte, dafür sprechen allerhand Überlegungen. Unter anderem die, daß neben dem Feuer bei einem Nordvolke die aufgehende Sonne Gegenstand der Verehrung gewesen sein mochte.

Das Feuer wird im Hause selbst angefacht und dauernd in Brand erhalten: es ist leicht begreiflich, daß es den Mittelpunkt der Raumanordnung bildet. Anders wenn nicht das Feuer, sondern ein außerhalb des Hauses liegender Punkt diesem Ziel und Zweck gibt. Das Naheliegende ist hier, im Zusammenhange mit der dem Richtungsbau eigenen Ostung an die Sonne zu denken. Es ist ja möglich, daß im Norden selbst schon Feuer und Sonne im gleichen Raume zur Geltung kamen dadurch, daß z. B. im Vierstützenbau die Ostapsis besonders betont wurde. Jedenfalls scheint die Vorliebe für die Anbringung von Morgenwolken in den altchristlichen Apsiden für eine besondere Bedeutung des Morgenrotes im Zusammenhang mit der Sonnenverehrung zu sprechen. Wahrscheinlich ist die vom Osten in die Satzung des christlichen Kirchenbaues einziehende Neigung zur Einstellung des Baues mit der Apsis nach Osten (bei gleichzeitiger Längsbildung des Raumes in dieser Richtung) doch älter als das Christentum. Wir stehen hier vor einer jener Lücken, wie sie in aller Wissenschaft unzählig vorhanden sind. Die Kunstgeschichte hat bis vor kurzem vom Feuertempel nichts gewußt; vielleicht gab es eine ähnliche Leitgestalt des Sonnentempels, die wir bis jetzt unbeachtet ließen und die sich gerade in den ukrainischen Dreikuppelbauten zu weiteren Forschungen einladend erhalten hat. Ähnliche Belege gibt es in Vorderasien in Stein; ich erinnere an den Halawije in Aleppo.

Boden. Wie sehr der Boden an Anfang und Werden der Entwicklung Bildender Kunst mitarbeitet, das wird deutlich durchsichtig an den schon in der Einleitung erwähnten Unterschieden im Holzbau, je nachdem Wälder im Überfluß da oder Sparmaßnahmen notwendig sind. Entscheidend ist jedenfalls die Tatsache an sich, daß der Holzbau auch in Osteuropa nicht Nachahmung des Steinbaues, sondern geradezu dessen Voraussetzung sein dürfte. Ich habe das schon im Armenienwerke zu sehen geglaubt und in ähnlicher Weise hier darzulegen versucht, wie es für Westeuropa in einer meiner vorhergehenden Arbeiten geschah. Wenn man sich wieder im Westen wie im Osten von seiten einzelner Fachgenossen gegen diese Annahme sträubt, so beweist das nur, wie neu und einschneidend sie sein muß.

In Rußland haben neben dem Holze auch noch das Zelt und der Rohziegelbau in den Steppengebieten und vom östlichen Trichterende her mitgewirkt, so daß der Boden dort eindringlicher mitgearbeitet zu haben scheint, als dies in der Bildenden Kunst Westeuropas hervortritt.

Blut. Wir schlossen wiederholt vom Holzbau und seinen Eigentümlichkeiten auf Gewohnheiten, die im Norden aus den Voraussetzungen von Lage und Boden in das Blut der Völker übergegangen seien. Insbesondere scheinen es die Überlieferungen des Feuer- bzw. Sonnenkultes zu sein, die da entscheidend mitsprachen. Dazu sei hier nur noch in aller Kürze bemerkt, daß

Reichs- u. Siedlungshauptamt SS Archiv

vielleicht erst das Aufgeben des Feuerplatzes oder Götterstandbildes in der Mitte des Tempels dazu führte, daß die vier das Allerheiligste durch Vorhänge verhüllenden Stützen wegfielen und der inzwischen üblich gewordene Versammlungsraum auf das Haus Gottes übertragen werden konnte. Die Vorhänge werden nun nicht mehr im Quadrat, sondern in der Querrichtung vor dem Altar von Wand zu Wand gespannt. In dieser Änderung dürfte das Aufkommen der Bilderwand zu suchen sein. Der Ursprung von Ziborium und Ikonostasis hat Theologen und Kunsthistoriker mehrfach beschäftigt. Er dürfte mit dem Ersatz der Umwandlung durch die Versammlung bzw. der Vereinigung beider zusammenhängen.

2. Machtwille. Die Kirche tritt in Rußland ebenso wie sonst im Norden als eine Angelegenheit der Macht auf, und zwar jenes Typus „Macht", der vom alten Orient ausgehend, über den Hellenismus, Rom und Byzanz die Welt eroberte. Zu diesem Typus gehört der Steinbau und die Darstellung im Wege der menschlichen Gestalt. Die Kunst aber, die im Norden aus Lage, Boden und Blut entstanden war, die alte Holzkunst, ging damit nicht zugrunde, sondern erhielt sich in den unzähligen kleinen Kirchen, gegen die im Jahre 1551 die Hundertkapitelsynode Stellung nahm, indem sie das eigenmächtige Bauen von Kirchen in übertrieben großer Zahl verbot. Bis zum 17. Jahrhundert gab die weltliche, dann die kirchliche Behörde die Bauerlaubnis, bis dann beide sich an dieser Bewilligung beteiligten. Ich denke, wir werden bei den Holzkirchen mit alten Überlieferungen rechnen müssen, die erst allmählich durch die Macht von Hof, Kirche und Bildung gebrochen wurden. Bei den Steinkirchen mag der Wille der Macht von vornherein überwogen haben. Es ist wie im Abendlande vollkommen begreiflich, daß, sobald man erst einmal anfing, in Stein zu bauen, sich auf Schritt und Tritt die Ausbreitung der Typen von kirchlichen und Machtmittelpunkten deutlich dann verfolgen läßt, sobald Bischöfe oder Fürsten in der Weise ihres Vorbildes glänzen wollten. Wenn daher noch im 11. Jahrhundert in der Art der Kiewer Sophienkirche gleiche Sophienkirchen in Polock (1044—1066) und Nowgorod (1045—1052) erbaut wurden (Byz. Zeitschrift XXVII, 85), so hat das nichts Auffallendes. Deshalb ging doch der überlieferte Holzbau weiter. Die großen Kathedralen sind Wahrzeichen der herrschenden Macht, das Volk hat an ihrer Leitgestalt nur mitgearbeitet, als ihr Typus, nicht erst, als später jeder einzelne Bau entstand, es sei denn, daß man im Handwerk und der Ausstattung volkstümliche Züge nachweisen kann.

Wie Volk und Macht aufeinander platzen konnten, zeigen die Geschehnisse, über die Zabielin (Certy samobytnosti w drewne russkom sodcestwie, S. 102) berichtet. Als 1490 die Kathedrale von Weliki Ustjug abbrannte, sollte diese Kirche mit Erlaubnis des Großfürsten so wieder aufgebaut werden wie sie früher war, d. h. achteckig. Der Erzbischof aber ließ die Kirche in Gestalt des Kreuzes zimmern, worauf ihn die Gemeinde beim Großfürsten verklagen wollte. Erst dann (1492) wurde die Kirche wieder „rund", d. h. achtseitig gezimmert. Der Kampf der Kirchenbehörden gegen die volkstümlichen Überlieferungen des Holzbaues hörte nie auf. Im Jahre 1656 wurde das pyramidale Dach über der Gemeindezelle verboten und an seiner Stelle die fünf bzw. neun Kuppeln gefordert. Schließlich hat Peter „der Große", nicht so sehr durch seinen Wetteifer mit den europäischen Höfen als dadurch gegen Lage, Boden und Blut verstoßen, daß er, um Arbeiter zu bekommen, jeden Kirchenbau verbot.

3. Bewegende Kräfte. Dem Christentume voraus ist die altslavische Verehrung von Göttern gegangen, über deren Wesen wir kaum etwas Bestimmtes zu wissen scheinen. Im Tempelbau macht sich jener Bautypus, der Vierstützenbau in Holz, geltend, dessen Zusammenhänge mit dem

mazdaistischen Feuertempel oben angedeutet wurden. Das wäre also eine reine Bewegungserscheinung, wenn nicht schon die Indogermanen diesen Holzbautypus mit nach dem Süden trugen. Es sieht nicht so aus, als hätte von Iran aus eine Eroberung durch die Macht stattgefunden, sondern, als handle es sich um ein Fördern bzw. Durchdringen des selbständig gebliebenen Nordens durch iranisches Kunstgut. Wir haben über solche Dinge nie nachgedacht, geschweige denn wissenschaftlich gearbeitet. Was Inder, Griechen und Iranier an geistigen, insbesondere künstlerischen Schätzen aufweisen, führen wir blindlings alles auf den mittleren Erdgürtel und seine Machtkunst zurück. Dabei beachten wir nicht das Wichtigste, daß Griechen und Inder zwar den Stein und die menschliche Gestalt übernahmen, das aber, worauf es ankommt, ihre aus dem Norden mitgebrachte Gesinnung bewahrt haben. Statt diese Geistigkeit im Norden zu suchen, gibt man die Nordvölker gewohnheitsmäßig für barbarisch und primitiv aus und läßt sie erst von Rom und Byzanz aus für das geistige und geschichtliche Leben gewonnen werden.

Der nachfolgend vorgeführte früheste Kirchenbau der Altkroaten gibt ein gutes Bild des ursprünglich in Osteuropa geübten Haus- und Tempelbaues insofern, als er am Quadrat im Grundriß und an der Kuppel im Aufriß als herrschender Baugestalt festhält. Dagegen haben die Altkroaten nicht Raumvergrößerungen durch Aneinanderschieben einzelner Kuppelräume vorgenommen, sondern sie haben den Vierstützenbau geschickt mit der Forderung der Längsrichtung in Einklang zu bringen gewußt.

DIE SÜDSLAVEN

Ich stelle diesen Abschnitt vor den über die Westslaven, weil die Südslaven früher als ihre Brüder im Norden genötigt waren, zum Steinbau überzugehen, wenigstens die Kroaten an der Küste der Adria. Ihre frühesten erhaltenen Denkmäler sind daher in breiter Schicht älter als die meisten Denkmäler der Westslaven. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die südslavische etwa die älteste slavische Kunst überhaupt gewesen sei; vielmehr hat schon der erste Abschnitt über Osteuropa gezeigt, daß wir nur dort näheren Einblick in die altslavische Kunst gewinnen können. Wie die vorchristliche Kunst fertig nach dem Balkan kam, dürften die nachfolgenden Ausführungen bezeugen. Ich habe das gleiche schon 1893 für die Germanen und ihre Einwanderung in Italien angenommen (Preuß. Jahrbücher 73, S. 448 f.).

Der Balkan ist wie Italien eine der drei südlichen Halbinseln Europas und vertritt als solche einen ganz bestimmten Typus. Hier sei nur gesagt, daß diese südlichen Halbinseln die von Norden nach dem Süden vordringenden Völker wie in einer Sackgasse auffangen und die von ihnen mitgebrachte Kunst des Innern von der Meeresküste aus dem Andrange der Machtkunst des Mittelgürtels ausgesetzt ist. So war es in Indien, wo ursprünglich eine Einheit mit der afrikanischen Kunst bestand, und so war es mit den europäischen Halbinseln, die schon in paläolithischer Zeit mehr oder weniger zum naturalistisch darstellenden Kunstkreise gehörten, dessen eigentlichen Kern (in der Pharaonenkunst allerdings schon durch Nordvölker umgebildet) wir in Nordafrika suchen. Später — in Spanien, wie ich annehme, schon in paläolithischer Zeit selbst (Alperakunst, Mannus 1928) — drangen solche Nordvölker ganz regelmäßig bis an die Küsten dieser Halbinseln vor, stauten sich dort und setzten ihre mitgebrachte neolithische Kunst, die geometrisch war, mit der darstellenden des Mittelmeeres in Einklang. Daraus, nicht aus Lage, Boden und Blut der südeuropäischen Halbinseln selbst, ist die Entstehung sowohl der Mittelmeerkunst historischer Zeit und derjenigen von Indien zu verstehen. Es sind also vorwiegend Bewegungskräfte und daraus entstandene Willensmächte, nicht bodenständige Kräfte der Beharrung allein, die die Kunstentwicklung dieser Halbinseln bestimmten.

Nach den Vorstellungen der Kunstgeschichte ist der Balkan an sich nicht nur kein Kunstkreis, sondern ein künstlerisch totes Gebiet, das zwar zweimal von seinen Rändern aus die Welt in Erstaunen setzte, einmal von Griechenland und einmal von Byzanz aus, wobei aber lediglich das Mittelmeer die treibende Kraft gewesen sein soll. Der Balkan selbst, die östlichste der im Süden Europas in das Mittelmeer vorspringenden Halbinseln, habe gar nichts zu bedeuten; es wäre lediglich die Kunst am Mittelmeere, die in den Küstengebieten Blütezustände zeitigte. Ich habe mich mit diesen Fragen aus Anlaß des byzantinischen Kongresses in Belgrad beschäftigt. Der Vortrag ist ohne Lichtbilder unter dem Namen „Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst“ im Vjestnik pro archeologiju i historiju dalmatinsku 1928 erschienen. Ich gehe daher hier nicht näher auf die Sache ein.

Wenn sowohl die griechische wie später die byzantinische und — sagen wir es nur gleich — noch später die südslavische Kunst alle zusam-

men Abkömmlinge der Mittelmeerkunst wären, dann würde es doch wundernehmen, daß sie so abgrundtief voneinander verschieden sind. Sollte da allein die trennende Zeit Wunder gewirkt haben, etwa so wie es Riegl für die „immanente" Wandlung der römischen in die „spätrömische" Kunst annimmt? Man lese dazu meine Besprechung zur 2. Auflage der „Spätrömischen Kunstindustrie" (Mannus XX, 1928). Nein, das Kennzeichnende für alle drei balkanischen Kunstkreise ist, daß sie von auswärts auf den Balkan, sei es durch einwandernde Völker, sei es durch Gründung eines neuen Machtmittelpunktes übertragen wurden. Ähnlich gelangte schließlich auch noch die islamische Kunst auf den Balkan.

Freilich, die Kunstgeschichte kennt nur den einen südlichen, an den Küsten des Mittelmeeres wurzelnden Stammbaum der Bildenden Kunst, sie bemüht sich heute noch krampfhaft, alles auszuschalten, was dem Osten oder Norden eine selbständige und wichtige Rolle in der Entwicklung zuweisen könnte. Und doch dringen noch im Laufe der Zeit, die wir die geschichtliche nennen, immer wieder Nordvölker Eurasiens auf den Südboden und auch vom Osten wandernde Stämme bis an die Küste der Atlantis vor. Man muß fragen, ob es nicht diese vom Norden und Osten nach und über den Balkan nach Westen drängenden Völker gewesen sind, die eine Blüte der Kunst an den Südküsten Europas überhaupt erst möglich machten, so daß, wie deutlich im Falle der Griechen oder Goten, erst durch ihr Erscheinen jene Gesinnung geschaffen wurde, die die europäische Kunst in andere Bahnen lenkte als sie das westliche Mittelmeergebiet ursprünglich im Anschluß an das sogenannte Paläolithikum, später an Ägypten, Kreta und Mesopotamien, den Hellenismus und Rom eingeschlagen hatte. Der Balkan war es, der einzelnen Nord- und Ostvölkern den nötigen Raum zum Verbleiben am Mittelmeere und in der Nähe Vorderasiens und Irans lieferte. Das Schwarze Meer blieb dabei immer für den Balkan wichtig, weil von ihm und seinen Küsten aus die entscheidenden Zuströme aus Asien dorthin gelangt sind.

Ob es der Kunstforscher dabei von Anfang an nur mit dem Schwarzen Meer in seiner heutigen Ausdehnung zu tun hat? Ich bin oft genug, insbesondere angesichts des Gegensatzes der ursprünglichen Nordkunst von Europa und derjenigen von Asien, darauf gestoßen, daß in der Bildenden Kunst, sobald man ihre Anfänge und ihr Werden, nicht nur ihre Geschichte in der jüngsten Erdzeit im Auge hat, die einstige Trennung von Europa und Asien durch einen Meeresarm die Möglichkeit einer Entwicklungserklärung aufleuchten läßt.

Vom Standpunkte der Denkmäler Bildender Kunst aus scheint es mir wahrscheinlich, daß die auf dem Balkan einwandernden Slaven ohne jene Gliederung in Slovenen, Kroaten, Serben waren, die sie heute auseinanderhält. Dazu kommen die umgebildeten Bulgaren und was in der Bildenden Kunst der Moldau, Walachei und Siebenbürgens, also im heutigen Rumänien, mit der slavischen Kunst Hand in Hand geht. Es freut mich, daß ein aus meinem Wiener Institute hervorgegangener rumänischer Kunsthistoriker, Coriolan Petranu, Professor in Cluj (Klausenburg), sich ernstlich der Bearbeitung der alten Holzkirchen zugewendet hat. Seine Arbeiten werden unten einzeln anzuführen sein. Man kann sich also mit solchen Dingen beschäftigen, wenn man auch wie Petranu eine Dissertation über „Das Inhaltsproblem in der Kunstgeschichte" gedruckt hat.

Ein ähnlicher Fall liegt von slovenischer Seite vor. In Maribor hat August Stegenšek, der noch in Graz mit mir arbeitete und dort seinen Doktor gemacht hat, die Kirchen des Lavanter bischöflichen Sprengels in mehreren Bänden bearbeitet: Cerkveni, später Umetniški spomeniki Lavantinske škofije I, 1909, Dekanija Gornjegradska, 1909 Konjiska dekanija usf. Darin sind nicht nur die

Großbauten, sondern auch all die kleinen volkstümlichen Kirchenbauten aufgenommen, denen wir jetzt nachzugehen beginnen. Leider keine Holzkirchen. Daß es solche auch bei den Slovenen — wie selbstverständlich — gegeben hat, zeigte Kovačič in einem Lokalblatte von Maribor. Es wird sich dann wohl immer um den Blockbau mit Sparrendach gehandelt haben, nicht mehr um jene ursprünglich aus Osteuropa nach dem Balkan wandernde Kunst des reinen Blockbaues mit Übereckdach — oder wie einst im Griechischen mit Pfettendach —, jene Bauweise, die die Südslaven mitbrachten, wie sich noch aus den erhaltenen altkroatischen Kirchenbauten nachweisen läßt, zu denen ich jetzt übergehe.

Es handelt sich nachfolgend hauptsächlich um Dalmatien, ein Küstengebiet, dessen Orte in der Zeit des alten Österreich-Ungarn amtlich mit italienischen Namen bezeichnet wurden. Da ich die slavisch feststehenden Namen gebrauche, so muß ich zur Bequemlichkeit des den neuen Verhältnissen der Balkanhalbinsel fernstehenden Lesers die am häufigsten vorkommenden Namen in ihrem alten und neuen üblichen Nebeneinander bringen:

Agram-Zagreb	Beograd-Belgrad
Arbe-Rab	Biševo-Busi
Belgrad-Beograd	Dubrovnik-Ragusa
Busi-Biševo	Maribor-Marburg
Fiume-Rjeka	Pelješać-Sabioncello
Lissa-Vis	Rab-Arbe
Marburg-Maribor	Rjeka-Fiume
Ragusa-Dubrovnik	Šibenik-Sebenico
Sabioncello-Pelješać	Solin-Salona
Sebenico-Šibenik	Split-Spalato
Salona-Solin	Trogir-Traù
Spalato-Split	Vis-Lissa
Traù-Trogir	Zadar-Zara
Zara-Zadar	Zagreb-Agram.

I. DIE ALTKROATISCHEN DENKMÄLER, IHR WESEN UND DIE MÖGLICHKEITEN IHRES URSPRUNGES

Mit Rücksicht auf den Zweck dieses Buches muß ich mir versagen, eine ausführliche Denkmalkunde und Wesensuntersuchung der altkroatischen Kunst zu geben. Einleitend seien nur kurz einige Ergebnisse dieser handschriftlich vorliegenden Untersuchungen vorausgeschickt, um an einigen Beispielen zu zeigen, wie sich die Fragen zuspitzen. Es wird Sache der kroatischen Nation sein, den bisher leider nur sehr unvollständig gesammelten und wissenschaftlich ganz unzulänglich veröffentlichten Denkmälern jene Aufmerksamkeit zu schenken, die sie nicht nur von seiten der Kroaten, sondern von der gesamten Wissenschaft verdienen. Es läßt sich erwarten, daß dies bald mit jener Hingabe geschehen wird, die ein seiner Kraft und Würde bewußtes Volk aufbringen muß, will es sich nicht dem Vorwurfe aussetzen, die Urkunden seiner alten Abstammung zu mißachten. Die Denkmäler der Kunst sprechen deutlicher als alle schriftlichen Zeugnisse. Sie sind die am meisten dauernd in die Augen fallendeAußenseite aller geschichtlichen Tatsachen. Ich stütze mich nachfolgend ausschließlich auf die „Sachen" der Bildenden Kunst, d. h. auf die Denkmäler selbst, und werde in der Wesensuntersuchung durch Vergleich im Zusammenhange mit Osteuropa eine immer wieder auftauchende Ursprungsmöglichkeit andeuten, die dann in dem Abschnitte „Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst" zum Range einer Tatsache erhoben werden möchte. Indem ich also meine wissenschaftlichen Vorarbeiten zugunsten dieses Buches zurückstelle, muß ich zugleich den Wunsch aussprechen, es mögen

die Denkmäler inzwischen so aufgenommen werden, daß eine streng wissenschaftliche Bearbeitung möglich wird.

Was heißt das „altkroatisch“? In Dalmatien und auch in Kroatien selbst sind Inschriftsteine gefunden worden, auf denen von Herzogen oder Königen „der Kroaten“ zu lesen ist. Wenn es möglich wäre, daß diese Kroaten aus dem 9. bis 11. Jahrhundert andere Leute waren als das Volk, das man heute so nennt, dann müßte man vielleicht vorsichtig damit sein, diese Zeugnisse in wissenschaftlichem Sinne zu verwerten. Da aber in den Inschriften ausdrücklich nicht die Fürsten, sondern das Volk, über das sie herrschten, als Kroaten bezeichnet wird, es sich also kaum nur um eine Oberschicht, die man als Kroaten bezeichnete, handeln kann, dieses Volk vielmehr unverändert bis auf den heutigen Tag den Raum Europas einnimmt, in dem wir es durch die Inschriften bezeugt finden, so dürfte kaum jemand gegen die Berechtigung, die Bezeichnung „altkroatisch“ zu gebrauchen, Einspruch erheben.

Ich habe es hier in erster Linie mit einer Zeit zu tun, in der weder Rom noch Byzanz, noch wie später das Abendland den Vorrang im Lande hatten, sondern um jene kurze altkroatische Blüte, nach der diese geradezu der Vergessenheit anheimfiel, weil der Papst und Patriarch ebensowohl wie die Kaiser, die Venezianer ebenso wie die ungarischen Könige und ihre Nachfolger alles dazu taten, um die Erinnerung an diese Hoflager unabhängiger altkroatischer Fürsten und Könige, vor allem auch von Bischöfen, die dem kroatischen Volke eine Liturgie in ihrer Sprache bieten wollten, zugrunde gehen zu lassen. Die Kroaten danken es nicht zuletzt den Denkmälern der Bildenden Kunst, die in den letzten Jahrzehnten durch Ausgrabungen festgestellt wurden, daß die große Lücke in der schriftlichen Überlieferung, die zwischen den Briefen des Papstes Gregor I. (590—604) und der Beschreibung Dalmatiens durch den byzantinischen Kaiser Konstantin Porphyrogennetos (um 948) klafft, allmählich ausgefüllt werden kann. Es ist die Zeit, in der die kroatischen Fürsten von einzelnen Burgen aus, wie Klisse oberhalb Solin, Bihać bei Trogir, Beograd südlich und Nona nördlich von Zadar, das Land beherrschten.

Woher wissen wir sicher, daß es altkroatische Denkmäler gibt? Wenn man bedenkt, daß alles, was die erobernden Nordvölker nach den südlichen Halbinseln gebracht hatten, von denen zerstört wurde, die die Herrschaft über sie erlangten, so muß man sich eigentlich wundern, daß heute überhaupt noch etwas nachweisbar ist, was aus der Zeit vor der Unterjochung unter einen fremden Machtwillen stammt. Wären diese Zeugen nicht so unscheinbar, sie wären vielleicht auch längst beiseite geschafft. Der Laie wird die Sicherheit, es mit einem altkroatischen Denkmale zu tun zu haben, aus den das Kunstwerk begleitenden Inschriften entnehmen, von denen oben die Rede war. Er dürfte vielleicht auch überzeugt werden, wenn man ihm in Abbildung 25 und 26 die Vorder- und Rückseite eines Marmorrestes vorführt, der an einer Straße der Seeseite von Dubrovnik gefunden wurde und auf der einen Seite einen Renaissanceputto, auf der anderen aber eine viel ältere Verzierung von der Gattung zeigt, die wir „altkroatisch“ nennen.

Der Fachmann urteilt natürlich auch ohne solche Belege oder die Inschriften. Die Kroaten sind darin glücklicher als die Serben, Slovenen und jene Slaven und Germanen, die im Norden zurückgeblieben waren. In der alten Heimat sind aus vor- und frühchristlicher Zeit überhaupt keine Inschriften bekannt, außerdem ist dort alles zugrunde gegangen, weil den später vernichtend eingreifenden Mächten auch noch die Natur half: da der nordische Baustoff ursprünglich Holz war, ist, was nicht verbrannt oder sonst vernichtet wurde, elend verfault und wir müssen auf Wunder warten, bevor wir beweisen können,

was diese nordische Kunst, sie möge nun slavisch oder germanisch gewesen sein, eigentlich war. Ein solches Wunder ist glücklicherweise in Norwegen geschehen. Man hat dort ein Schiff von einer Pracht der Ausstattung entdeckt, daß uns ein ganz neuer Begriff von dem aufgeht, was die europäische Kunst eigentlich war, bevor die Römer und ihre Nachfolger die alteinheimische Gesinnung zerstörten. Auf slavischem Boden ist ein solcher Glücksfund bis jetzt noch nicht gemacht worden. Ich will hier nur einen Wagen aus dem Osebergschiffe zeigen (Abb. 27), damit man eine Vorstellung gewinnt, wie die Denkmäler des Nordens in der gleichen Zeit, aus der uns die ersten altkroatischen Kunstwerke erhalten sind, etwa aussahen. Man setzt die Funde aus dem in einem Hügel gefundenen Schiffe — bei den Slaven ist wohl dergleichen selbst in Dalmatien kaum zu erwarten, weil sie, vom Binnenlande kommend, wohl schwerlich ihre Toten in Schiffen beisetzten — in die Zeit zwischen 800 und 850, also in die Zeit der frühesten altkroatischen Kirchen und ihrer Steinmöbel. Solch einen Wagen aber würde man auch bei ihnen erwarten können: mit den schweren Rädern und einem Aufsatze wie heute noch die russische Teljega. Die beiden Gabeln, in die der Trog gelegt ist, enden in groteske Menschenköpfe und der Trog selbst ist mit Tierzieraten geschmückt. Ein kroatischer Wagen aus dieser Zeit würde, wie wir sehen werden, das dreistreifige Bandgeflecht als Schmuck zeigen. Vielleicht beschert uns ein Zufall doch noch ein ähnliches altslavisches Möbel in Holz oder Teile davon.

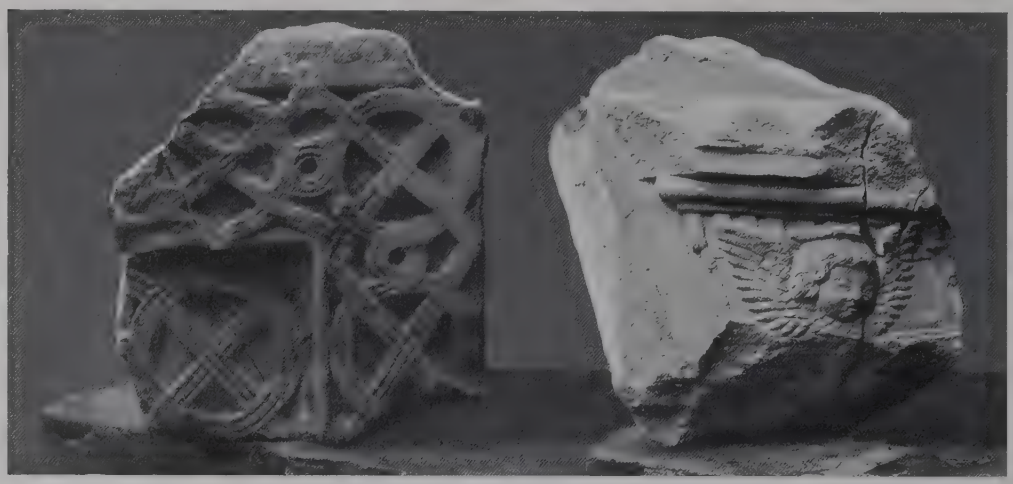


Abb. 25/26. Dubrovnik, Museum: Steinplatte, auf beiden Seiten bearbeitet.

Das einzige, ähnlich vollständig erhaltene Denkmal der altkroatischen Kunst ist eine Schranke der kleinwinzigen Kirche von S. Martin, die in die Porta aurea in Split eingebaut ist (Abb. 28). Die Kapelle ist nur 1·60 m breit und wird durch eine entsprechend breite Schranke in zwei Teile geteilt. Die Brüstungen unten, die in einem Stück mit zwei Säulen gearbeitet sind, tragen einen Steinbalken, der sich in der Mitte im Rundbogen emporwölbt und durch einen Giebel geschlossen wird. In dem Giebel ein Kreuz mit Vögeln, darunter eine Inschrift und darüber „Krabben", die den ganzen Balken und Giebel oben entlang laufen. Die Platten unten zei-

Abb. 27. Oslo, Osebergschiff, Wagen: Gesamtansicht.

gen zwischen Zickzackrändern die dreistreifige Ranke[1].

Zur Ergänzung gebe ich noch ein zweites Stück aus Kroatien selbst, einen Steinpfeiler aus Ilok im Narodni Muzej in Zagreb[2]. Er ist 1·21 m hoch, die Breitseiten (Abb. 29) sind geschmückt. Die eine mit drei Säulen, auf denen das Lamm mit dem Kreuze steht, die andere mit dem dreistreifigen Bandgeflechte, das aus einem Rautenmuster besteht. Ich bilde daneben einen ähnlichen Pfeiler, aber in Holz aus Windisch Matrei in Osttirol ab, der sich im Ferdinandeum zu Innsbruck erhalten hat (Abb. 30) und wie der Stein in Zagreb dem 10.—12. Jahrhundert angehören dürfte. Auch hier sieht man oben und unten Kopf- und Fußendigungen, die Randstreifen abtrennen. Der obere zeigt — falls das Stück nicht umgekehrt aufzufassen ist — an der Stelle, wo in Zagreb das Lamm erscheint, eine dreistreifige Raute, durchkreuzt mit einer diagonalen Vierpaßschlinge. Ich

1) Vgl. Bulič, Vjestnik hrv. archeol. društva N. S. XIV, 1915/16.

2) Vgl. Brunšmid, Kameni spomenici hrv. narodnoga muzeja u Zagrebu.

Abb. 28. Split, Porta aurea, Martinskapelle: Schranke.

gehe auf die Bestimmung der beiden Stücke nicht näher ein[3], möchte nur zeigen, daß, wie im Norden das Holz, z. B. im Osebergschiff samt seiner Kunstladung, den Ausschlag gibt, auch im Süden in vereinzelten Fällen noch die Möglichkeit auftaucht, was wir dort in Stein erhalten

Abb. 29.
Zagreb, Museum:
Steinpfeiler
aus Ilok.

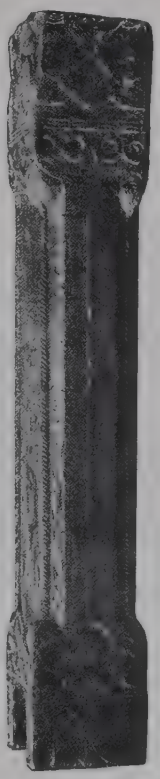


Abb. 30. Innsbruck,
Ferdinandeum:
Holzpfeiler aus
Windisch Matrei.

sehen, auf Holzvoraussetzungen zurückführen zu können. In Dalmatien selbst ist kein altes Holzdenkmal erhalten (von einer Ausnahme wird später zu reden sein); dort können wir heute nur noch Steindenkmäler nachweisen.

So also sehen altkroatische Steindenkmäler aus.

3) Vgl. übrigens Lasteyrie, „L'architecture réligieuse en France à l'époque romane", S. 152.

Die meisten der Leser selbst in Kroatien werden das vielleicht nicht gewußt haben. Das soll kein Vorwurf sein: es ist in ganz Europa nicht anders; weil diese mit Linienspielen geschmückten Platten nicht griechisch-römische Reliefs mit nackten oder bekleideten Menschengestalten darstellen, gelten sie für minderwertig und man schämt sich fast, sie als das ursprünglich Einheimische anzuerkennen. So aber hat die Kunst in ganz Europa ausgesehen, mit Ausnahme vielleicht der südlichen Halbinseln, und wohin sonst hellenistischer oder römischer Einfluß vorgedrungen war. Doch davon will ich jetzt nicht reden, sondern nur sagen, wie glücklich die Kroaten sein können, daß nicht nur der Fachmann ihnen den Bestand von altkroatischen Denkmälern nachweisen kann, sondern jeder Historiker. Es gibt fast kein zweites Land in ganz Europa, in dem die Reste aus der vorromanischen Zeit, d. h. bevor Kaiser und Papst alle einheimische Kunst ihrem Machtwillen opferten und sich überall mit einer übervölkischen Kunst umgaben, so genau durch Inschriften sichergestellt sind, wie in Dalmatien und in einem Beispiel auch im Binnenlande von Kroatien selbst. Ich brauche deshalb hier keinen eigenen Abschnitt über die Schriftquellen zu liefern, weil, was 1910 davon bekannt war, schon Šišić, „Enchiridion fontium historiae Croaticae", veröffentlicht hat. Das Buch ist in kroatischer Sprache geschrieben, nur der Titel ist lateinisch. Lateinisch sind auch tatsächlich die meisten Inschriften und Urkunden. Daraus hat man wohl geschlossen, daß auch die Kunst, die bisweilen mit den ältesten Inschriften verbunden ist, lateinisch oder mittelmeerländisch sein müßte. Ich komme darauf unten ausführlich zurück. Hier war zunächst nur vorzuführen, was nach dem Befunde der Denkmäler als kroatisch gelten darf. Ich muß mir der Kürze halber ersparen, weitere Denkmäler vorzuführen; sie liegen in Unzahl vor und sind oft genug von Einheimischen,

Italienern und Deutschen, sowie Angehörigen anderer Nationen besprochen worden.

Was ich bisher gezeigt habe, gehört der altkroatischen kirchlichen Kunst an. Es muß nun gleich gesagt werden, daß ich im vorliegenden Buche fast ausschließlich von dieser Kirchenkunst ausgehe und nur aus der heidnischen Vorzeit auch profanen Arbeitsstoff heranziehe. Der

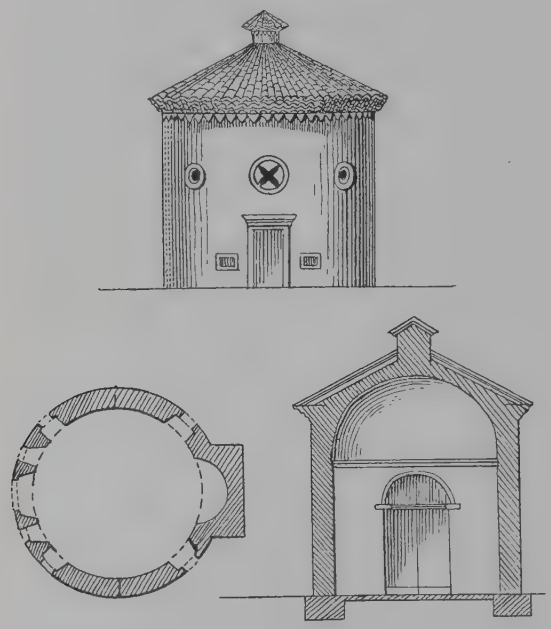


Abb. 31. Vis, Rundbau: Ansicht, Grundriß und Schnitt.

Bestand dessen, was für diese Bearbeitung in Betracht kommt, ist zuletzt von M. Vasić, „Architektura i skulptura v Dalmaciji od početka IX. do početka XV. vijeka", 1922, übersichtlich geordnet vorgeführt worden, so daß ich mich zur Not darauf beschränken kann, Wesen und Herkunft der einzelnen Typen zu besprechen, wodurch allein die Kürze dieses Buches möglich wird. Es kommt mir hier gerade und nur auf die altkroatischen Denkmäler an, weil sie wie keine andere Denkmalgruppe Europas Zeugnis dafür ablegen, daß nicht nur einzelne germanische Völker, wie die Westgoten, sondern auch die Slaven einen gewölbten Kirchenbau besaßen, bevor noch Westeuropa begann, von der holzgedeckten Basilika, die die römische Kirche überallhin nach dem neubekehrten Norden verbreitet hatte, zum Einwölben dieser Baugestalt überzugehen. Es ist also, wie ich schon 1904 in meinem Buche über den Dom zu Aachen nachzuweisen suchte, Tatsache, daß es einen lebenden Gewölbebau in Europa gab, als Karl der Große seine bekannte Palastkapelle baute. Wie das möglich geworden war, soll hier für eines der nach dem Süden gezogenen Nordvölker gezeigt werden.

A. Das Kirchengebäude.

Als altkroatisch im engeren Sinne darf man natürlich nur jene Kirchen bezeichnen, die der Leitgestalt nach weder in Rom noch in Byzanz vorkommen, sondern in dem Erdraum und in der Umgebung, in der die Kroaten leben, als für sie eigenartig bezeichnet werden können. Eine solche altkroatische Grundform ist die durch Trichternischen vermittelte Kuppel über dem Quadrat. Sie kommt außer in vereinzelten Fällen weder in Byzanz noch in Rom, noch sonst in der Umgebung der Kroaten vor, etwa bei den Franken, am allerwenigsten in vor- bis nachkarolingischer Zeit bei den Langobarden — soweit dabei die breite Schicht entscheidet. Da sie bei den Kroaten als Ganzes oder in Teilen auf Schritt und Tritt verwendet erscheint, kann sie geradezu als deren Leitmotiv bezeichnet werden.

Was ist also eine Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen? Und warum fällt sie gerade in Dalmatien so sehr auf? Das Quadrat an sich war in vorromanischer Zeit im ganzen Norden Europas zu finden, man hat nur bis jetzt nicht darauf geachtet. Nicht so das Kuppelquadrat.

Gehen wir doch nach dem alten Salona (Solin) bei Split oder nach Parenzo in Istrien und wir werden dort aus vorkroatischer Zeit immer wie-

Abb. 32. Zadar, Donatuskirche: Ansicht von Nordosten.

der große Prachtbasiliken mit kostbaren Säulenreihen finden, die den Andächtigen unter einem Holzdache in die Tiefe zum Altar und der Apsis führen. Auch nach der altkroatischen Zeit erlich nicht so sehr, indem sie Basiliken wölbten, wohl aber, indem sie das Gewölbe überhaupt in den christlichen Kirchenbau einführten und ähnlich wie die anderen aus dem Nordosten nach

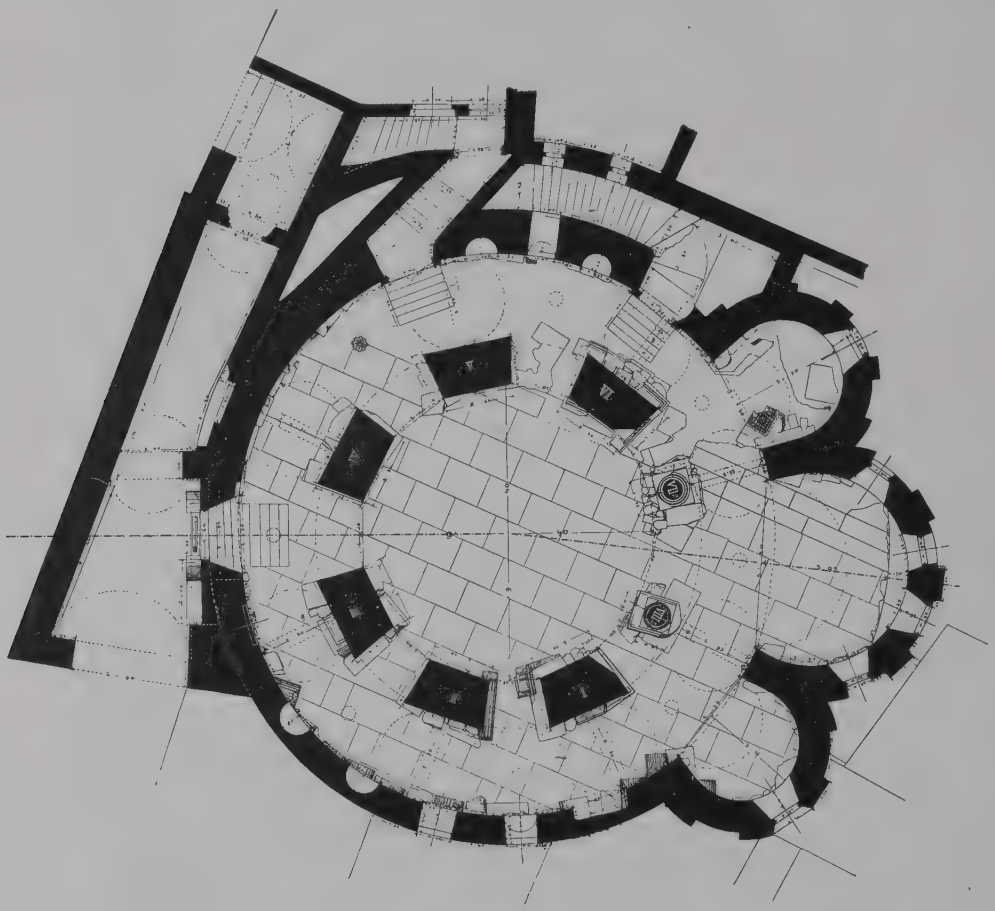


Abb. 33. Zadar, Donatuskirche: Grundriß.

scheinen in Zadar, Šibenik und Trogir die herrlichsten Kirchenbauten, denen auch wieder mehr oder weniger die Grundform der Basilika zugrunde liegt, nur nicht mehr die holzgedeckte, sondern die gewölbte dreischiffige Längskirche. Zu diesem Umschwunge von der holzgedeckten zur stein- oder ziegelgewölbten Längskirche haben nun auch die Altkroaten beigetragen, freidem Süden eingewanderten Slaven und Germanen der Aufnahme des Gewölbes in den amtlichen Kirchenbau vorarbeiteten. Es wird eine der Hauptaufgaben dieses Buches sein, zu ergründen, wie die Altkroaten zum Gewölbebau gekommen waren. Dazu aber muß ich zuerst zeigen, in welch seltsamen Werkarten die Wölbung bei ihnen auftaucht.

a) Die Kuppel über dem Rund. Ich möchte doch gleich hier auf einen in der Erklärung bisher nicht betretenen Weg hinweisen, der damit rechnet, daß der gewöhnliche Steinbau mit einfachen Feld- und Bruchsteinen — d. h. nicht unter Verwendung des südlichen Quaders — allen Nordvölkern geläufig war und, wie ich schon

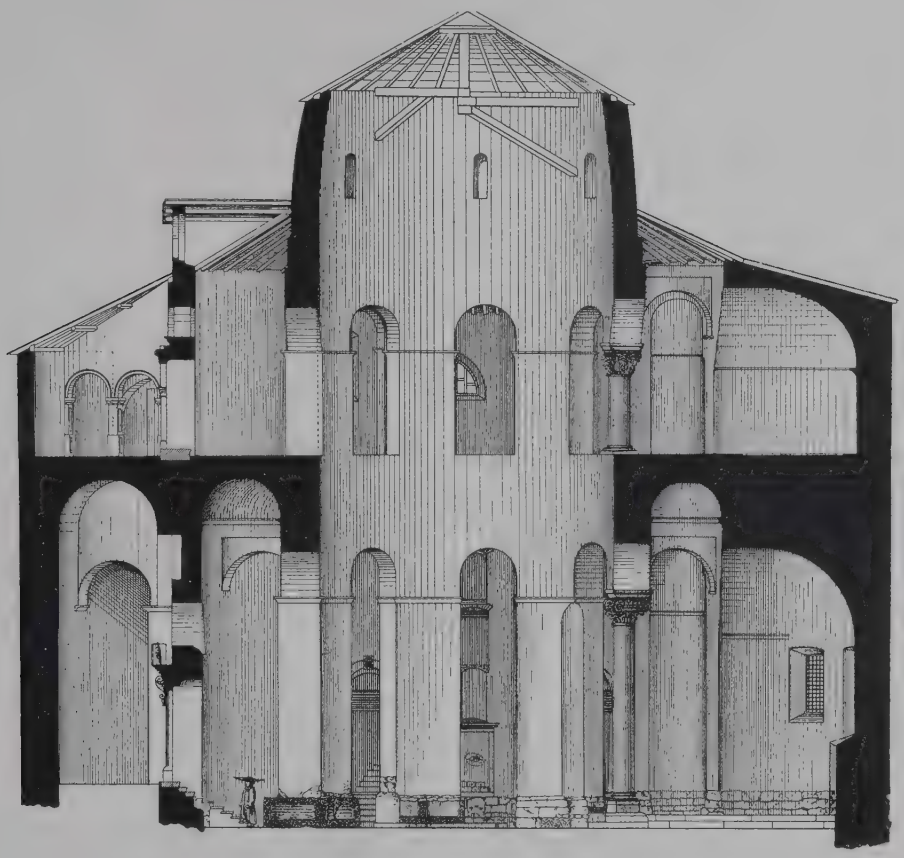


Abb. 34. Zadar, Donatuskirche: Längsschnitt.

in einer Arbeit über die vorromanische Kunst der Westslaven an den ebenfalls bis auf die Karolingerzeit zurückgehenden Bauten der Čechen (Slavia 1924, S. 392, vgl. unten) zu zeigen suchte, hauptsächlich im Typus der Rundbauten, sei es im Wehrbau, sei es im Kirchenbau oder in beiden zusammen in Anwendung kam. Solche Rundbauten findet man auch in Dalmatien. In den Weinbergen sind sie bis auf den heutigen Tag im kleinen üblich. Ich gebe einen von der Insel Vis (Lissa) von 5·27 m Durchmesser mit 0·70 m starken Mauern (Abb. 31), obwohl Radić kaum recht hat, wenn er den Bau in das 11. Jahrhundert setzt; eigenartig ist die Bildung der runden Fenster und die kleinen rechteckigen Öffnungen neben der später erneuten Tür. Wahrscheinlich gehört der Bau dem 17. Jahrhundert an und wahrt nur einen alten Typus.

Ungleich wichtiger ist der altkroatische Hauptbau, die Donatuskirche in Zadar (Abb. 32). Er ist der einzige größere Bau, der aus so früher Zeit nachweisbar ist; die übrigen altkroatischen Kirchen sind alle klein und unansehnlich. Das ist

Abb. 35. Zadar, Donatuskirche: Innenansicht mit Apsis.

wohl der Grund, weswegen sie in den Handbüchern der Kunstgeschichte kaum beachtet werden. Anders S. Donatus. Es ist ein Monumentalbau mit zwei Mauerkreisen (Abb. 33), insofern als die inneren Stützen eigentlich eine kreisrunde Wand von 9·40 m Raumdurchmesser bilden, die von fünf schmalen hohen Öffnungen durchbrochen wird, oben über einem Fries rundbogig schließend (Abb. 34). Nur vor den drei Apsiden stehen Granitsäulen (Abb. 35), die drei weitere Bogen, im ganzen also acht Durchbrechungen des mittleren Rundes bilden. Dann geht die Mauer weiter, wird im oberen Stockwerk (Abb. 36) nochmals von acht Bogen durchbrochen und endet dann in einer konisch zulaufenden, 6 m hohen Kuppel (die eingestürzte Endigung durch ein Holzdach ersetzt). In ihr über einem Gesimse acht kleine, rundbogig schließende Fenster. Um diesen Kern liegt ein Umgang, der weiter durch Radialgurten mit umlaufenden Rundtonnen, oben aber heute durch ein Pultdach aus Holz abgedeckt ist. Dieser Bau wird vervollständigt durch einen quer gelegten Vorbau, zu dem eine steile Treppe außen die Mauer entlang zur Empore führt, die den dreiteiligen Apsidenbau, der auch da wiederkehrt, in die Mitte nimmt. Die Apsiden sind im Grundriß gestelzt, fast hufeisenförmig, und durch Viertelkuppeln eingewölbt. Die vor den Apsiden stehenden beiden Säulen sind mächtige antike Monolithe, im oberen Stockwerke stehen (Abb. 37) kurze Säulen. Sehr beachtenswert ist das Mauerwerk. Es hat die größte Überraschung erregt, als man bei Ausgrabungen unter dem alten Fußboden auf ein römisches Steinpflaster stieß und darauf ohne weitere Fundamentierung für die Rundmauer der Kuppel antike, kannelierte Säulentrommeln auf ihre Rundung nebeneinander gelegt und zur Füllung antike Friese, Inschriftsteine u. dgl. verwendet fand (Abb. 38). Es ist nicht gut denkbar, daß der ganze Bau so auf der alten Agora stand, sondern er kann erst, wie ja auch die antiken Trümmer in seinen Grundmauern bezeugen, viele Jahrhunderte, nachdem die Agora meterhoch von Erde überdeckt war, bis auf ihr Pflaster eingegraben worden sein. Im 10. Jahrhundert war der Bau, wie Konstantin Porphyrogennetos bezeugt, bereits da. Er gehört also wohl der altkroatischen Zeit an.

Es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß die ganze Hauptbaugruppe von Zadar — Dom, Baptisterium und S. Donatus — irgend etwas zu tun hat mit der Baugruppe am Grabe Christi

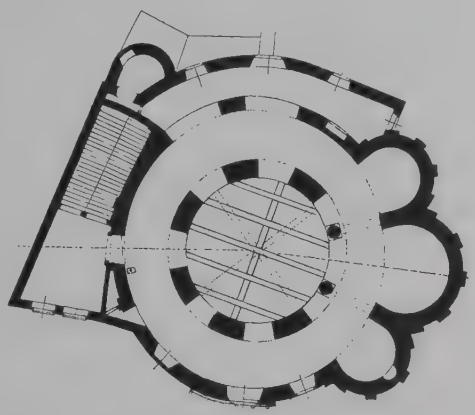


Abb. 36. Zadar, Donatuskirche: Grundriß des oberen Stockwerkes.

in Jerusalem. Auch dort war eine Basilika und ein Rundbau mit Mittelstützen begleitet von kleineren Bauten[1]. Ich habe in meiner Arbeit über den serbischen Psalter zu zeigen versucht, daß selbst noch in der Zeit der serbischen Nemanjiden und ihrer Nachfolger das Heilige Land und der Sinai mehr Geltung für die Südslaven hatten als Byzanz selbst. Das sieht auch Monneret[2], indem er S. Donatus Wimpfen nähert, das, wie Dehio zeigte, die Templerkirche zu Segovia kopiert, wofür wieder vergleichsweise auf die

1) Vgl. mein „Orient oder Rom", S. 127 f.

2) Ich nenne hier nur Namen; die Schriften, um die es sich handelt, werden im zweiten, dem Beschauerabschnitte S. 103 f. aufgezählt.

Abb. 37. Zadar, Donatuskirche: Innenansicht von der Empore aus nach Osten.

syrischen Kirchen von il-Falᶜlûl und Mirᶜâych hingewiesen wird. Ähnliche Zusammenhänge mit Syrien sieht auch Bersa. Er wie Monneret sind darin einig, daß der Baumeister von S. Donatus kein Byzantiner war, wie aus Einzelheiten, etwa der konischen Kuppel, der gekrümmten Form des Narthex zu schließen sei. Die Ausstattung mit Blendbogen weise auf einen Ravennaten. Wir sind bis jetzt über das vergleichsweise Raten

Abb. 38. Zadar, Donatuskirche: Die Grundmauern mit antiken Resten.

bezüglich dieser Bauform noch nicht hinausgekommen. Ich möchte mir erlauben, doch einmal auch nach einer bisher nicht beachteten Seite zu weisen, dahin nämlich, ob der Bau gegenüber allen bisher nachgewiesenen Parallelen doch nicht vielleicht auch ebensogut altslavischen Ursprunges sein könnte. Man lacht. Aber die Frage wird im Laufe dieses Buches öfter gestellt werden; der Leser wird sich also daran gewöhnen müssen und wie ich hoffe, am Schlusse des Buches nicht mehr lächeln, sondern anfangen, die Frage sehr ernst zu nehmen.

Zu den bisherigen Überlegungen auf dem Gebiete des Kirchenbaues selbst kommen nämlich andere, die davon ausgehen, daß die Baugestalt von S. Donatus in wechselnden Zweckforderungen begründet sein könnte. Um mit einer der naheliegendsten zu beginnen, nenne ich den Wehrbau. Es war eben davon die Rede, daß der Rundbau im Steinwerk wurzeln dürfte d. h. also in seinem Aufkommen neben dem Holzbau auf das engste mit dem Bedürfnis der Verteidigung verknüpft ist. Den wichtigsten Beobachtungsstoff hierfür dürfte der Burgenbau bieten. Für die kroatischen Gebiete hat den reichen Arbeitsstoff Gj. Szabo, „Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji", Zagreb (Matica hrvatska), 1920, vorgeführt. Man vergleiche jetzt dazu E. Brastinš, „Latvijas pieskani Zemgale na Angšzeme" (Näheres unten). Eine systematische Bearbeitung würde schon daraufhin zu wertvollen Rückschlüssen auch für die altslavische Zeit gelangen können. Ich hebe neben dem reinen Rund-

turm vor allem solche Fliehburgen hervor, die in der Mitte einen Freiraum und die runden Mauern entlang Unterkunftsräume haben, wie in der Burg von Ribnik (Sz. S. 54). Wenn man in die Mitte einer solchen Anlage einen großen Rundturm setzt und das ganze überwölbt, dann kommt die Voraussetzung für S. Donatus in Zadar zustande. Wir können diese Entwicklung schrittweise nicht bei den Altkroaten und Slaven, wohl aber in Skandinavien und dem Norden überhaupt verfolgen. Man nehme dafür das Buch von Fr. Seesselberg, „Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker", S. 88 ff., und wird die einzelnen Stufen vom Bauen mit Freibogen ohne Mörtel, zu solchen mit Mörtel und endlich zu solchen mit Gewölben auseinanderhalten lernen; ebenso wie die rundumlaufende Tonne sich zunächst auf einen festen Mauerkern in der Mitte stützt, der dann zu einem immer größer werdenden Raum wird. Dieser entwicklungsgeschichtlichen Annahme wird nicht die Anerkennung bestehender Möglichkeit versagt werden können.

In dem Aufsatze der „Slavia" schon, der unten abgedruckt ist, nahm ich als Urtypus der Rundbauten Wehrtürme an, ohne dort näher auf die Sache einzugehen; das kroatische Werk war damals ja schon druckfertig. Wenn daher der Vertreter einer humanistisch gerichteten Schule mir leichthin vorwirft, ich hätte solche Beispiele nicht bringen können („was auch nicht möglich wäre, da es keine gibt"), so seien die damals bereits verzeichneten Beispiele des vorliegenden Werkes hier noch durch den Hinweis auf die lettischen Rundburgen ergänzt, die Brastinš 1926 veröffentlicht hat. Davon am Schlusse mehr.

Ich möchte hier einen Bau aus dem Herzogtum Schleswig — er gehört dem Ende der ganzen Entwicklungsfolge an — herausheben, weil er vielleicht auf slavische Voraussetzungen weisen könnte, auf die verschwundene Kirche S. Michael in Schleswig[1]. Sie war ein Rundbau mit zwei Mauerreihen (Abb. 39), von denen die innere wie in S. Donatus in Zadar durchbrochen war. Nur sind in Zadar die Mauerkeile größer und ihre Zahl auf acht beschränkt, während in Schleswig zwölf da waren. Auch wurden die Apsiden unmittelbar an den Innenraum angeschlossen; doch waren sie auch dort leicht hufeisenförmig. Die Verwandtschaft wächst, wenn

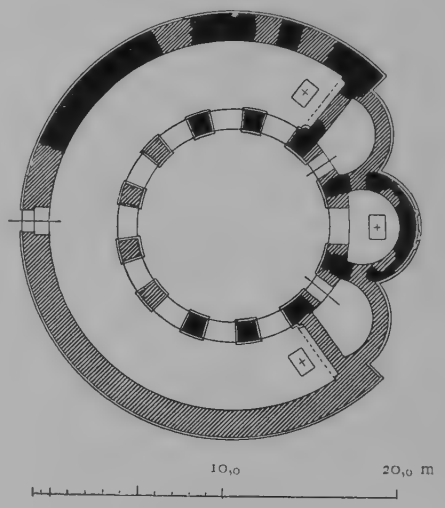
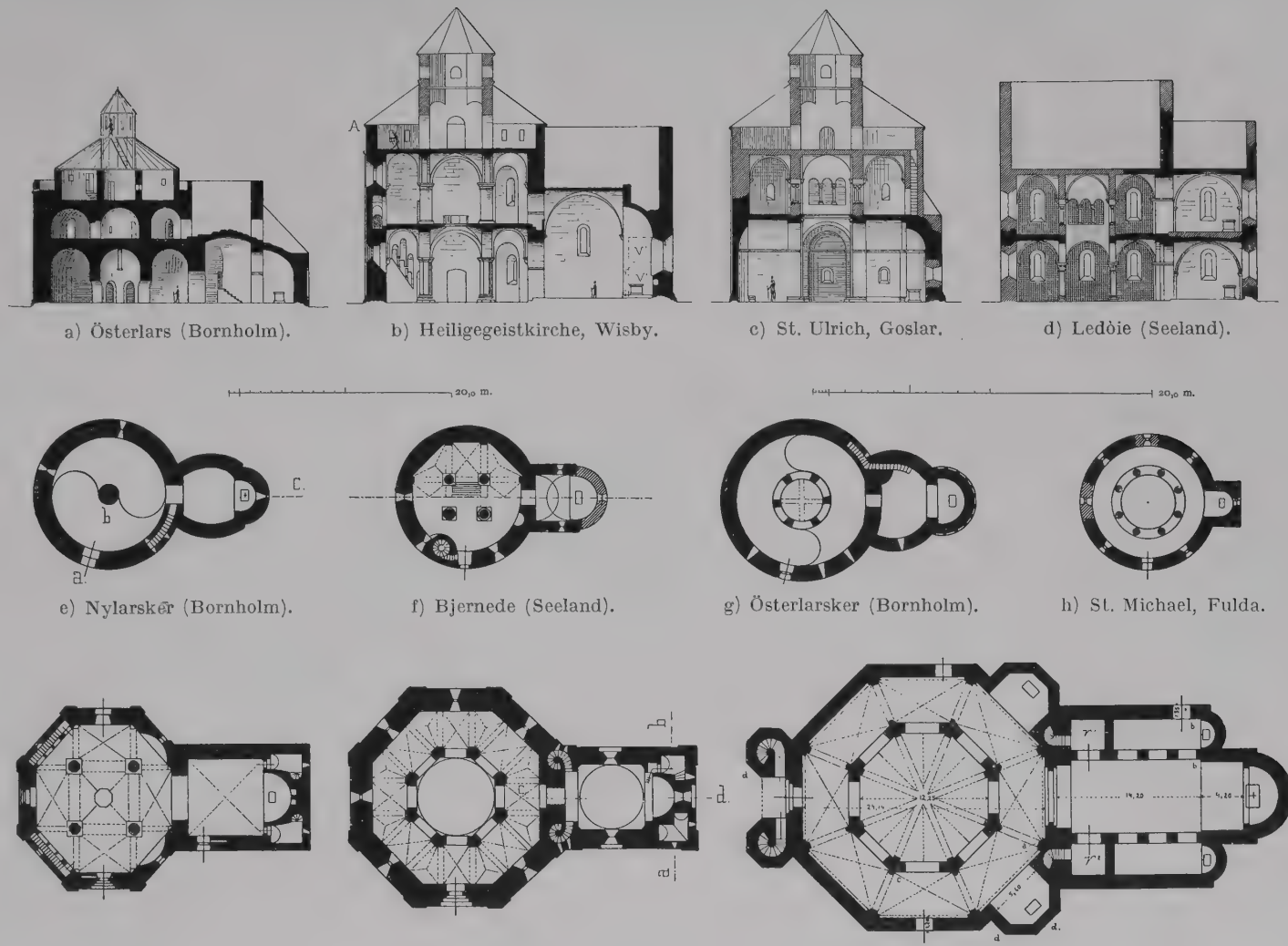


Abb. 39. Schleswig, zerstörte Michaelskirche: Grundriß.

man beobachtet, daß die Vertreter dieses Typus, der besonders auf den Inseln Bornholm und Seeland erhalten ist, immer zweigeschossig, wie S. Donatus erscheinen. Ich gebe die Zusammenstellung von Seesselberg, S. 81 (Abb. 40), der zugleich die Kirchen S. Michael in Fulda und die Georgenberger Kirche zu Goslar a. H. anschließt. Er nimmt für die Pfalzkapelle in Aachen, die man gern neben S. Vitale in Ravenna als Vorbild für die Donatuskirche nennt, die gleiche Entwicklungsreihe. Als ich 1904 mein Buch über Aachen schrieb, kannte ich leider die

1) Vgl. Trapp, Beschreibung des Herzogtums Schleswig II, und Seesselberg, S. 82.



a) Österlars (Bornholm). b) Heiligegeistkirche, Wisby. c) St. Ulrich, Goslar. d) Ledòie (Seeland).

e) Nylarskēr (Bornholm). f) Bjernede (Seeland). g) Österlarsker (Bornholm). h) St. Michael, Fulda.

i) Wisby (Gotland). k) Storehedinge (Seeland). l) Georgenberger Kirche, Goslar a. H.

Abb. 40. Rund- und Achteckbauten auf Bornholm und Seeland, in Fulda, Goslar: Grundrisse und Schnitte.

hier vorgeführten Denkmäler noch nicht. — Die Gewölbe, die wir in den vorromanischen Rundbauten Dalmatiens verwendet finden, sind die Kuppel und das Tonnengewölbe. Das römische und romanische Kreuzgewölbe kommt in Osteuropa vereinzelt, nie aber wie die beiden anderen in breiter Schicht vor.

b) Die Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen. Jetzt erst komme ich zu dieser altkroatischen Hauptgestalt. Rom und der Kreis, aus dem seine Kunst hervorgeht, verwendet die Kuppel über dem Rund oder dem Achteck, wie man sich selbst noch an dem syrischen Diokletianspalaste zu Split überzeugen kann. Ausgesprochen altkroatisch ist von den Typen des Kuppelbaues nur die Kuppel über dem Quadrat und auch nicht in jeder Art Aufbau, sondern nur die Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen. Ich will einen solchen Bau beschreiben, die Palastkirche von Nin (Nona), die schon in ihrer Kleinheit und Unregelmäßigkeit ein vorzügliches Beispiel der nicht von geschulten Architekten, sondern von handwerklichen Bauleuten allein ausgeführten altkroatischen Bauten ist. Jelić hat darüber auf Grund seiner Ausgrabungen eine Monographie geschrieben. Ich gebe daraus den Grundriß (Abb. 41). Man sieht ein verschobenes Kreuz mit drei gestelzt halbrunden Apsiden im Osten und rechteckigen Armen, über denen Tonnen mit halbkreisförmigem Ende liegen. Wie ist der Übergang von der Mauerecke in dieses Halbrund bzw. des Quadrates in das Kuppelrund gebildet? Abb. 42, der Querschnitt, gibt darauf Antwort: es ist in jede Ecke eine Trichternische gesetzt. Das gilt sowohl für die Mittelkuppel wie für die Kreuzarme. Solche Kuppeln und gewölbte Querarme mit Trichternischen kommen nun in der altkroatischen Baukunst immer wieder vor. Ich möchte die Gelegenheit benutzen, um den Leser einzuführen in den beachtenswerten Streit der Meinungen, der nur dadurch möglich wurde, daß man nicht glauben wollte, die Kroaten könnten eigene Bauformen besessen haben.

Solche Halbkuppeln über quadratischen oder rechteckigen Mauerzügen findet Radić (Vjestnik hrv. arch. dr. XIII, 1891, S. 82) an drei Gebäuden: über zwei Raumzellen von S. Pietro vecchio in Zadar, das erstemal erwähnt in einer Urkunde von 418, dann 810; ferner in Sv. Križ und Sv. Nikola in Nin, spätestens aus dem 9., wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert. Ganz anders urteilt über die Zeit Monneret, S. 57 ff. Wenn die alte Peterskirche in Zadar wirklich spätestens ins 8. Jahrhundert zu setzen wäre, dann hätte dieser Bau außergewöhnliche Bedeutung, weil er dann die Priorität der dalmatinischen gegenüber den langobardischen Baumeistern sicherstellte, denn das älteste Beispiel in Italien wäre das Baptisterium zu Galliano, neu gebaut zwischen 1000 und 1007. Aber das sei nicht der Fall; die Peterskirche sei ein Einzelfall, denn dann würde die Trichternische auch in S. Donatus und S. Orsola in demselben Zadar und der gleichen Zeit angewendet worden sein. Dagegen frage ich nun: Lag denn in diesen Rundbauten eine Nötigung dazu vor, irgendwo eine Ecke in das Rund überzuleiten? Das geschieht doch nur beim Quadrat!

Aber Monneret geht noch weiter. Indem er Bauten mit Trichternischen wie S. Lorenzo in Zadar, S. Nikola in Split und die zerstörte Euphemiakirche ebenda, also Bauten des 11. Jahrhunderts, zusammenstellt mit Sv. Križ in Nin, fragt er, ob, wenn die Trichternischen in der Peterskirche alt seien, ihre Kenntnis verschwunden wäre, um dann einundeinhalbes Jahrhundert später wieder zu erscheinen. Das ist schon deshalb nicht nötig, weil niemand zusichern kann und es auch mehr als unwahrscheinlich ist, daß die erhaltenen Bauten die einzigen einst bestehenden waren.

Monneret beschäftigt sich nun auch von einem weiteren Gesichtspunkt aus mit der Ursprungs-

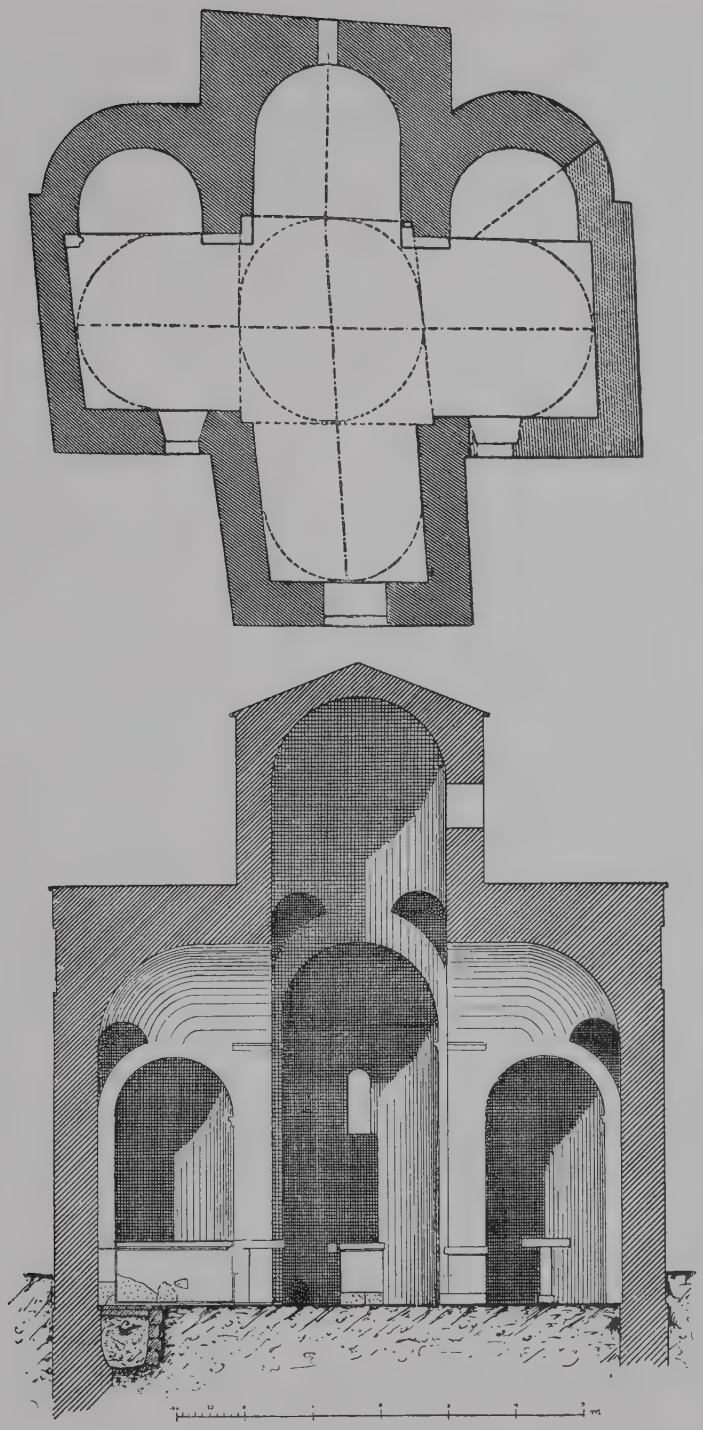


Abb. 41/42. Nin, Sv. Križ: Grundriß und Querschnitt.

Abb. 43. Firuzabad, Sasanidischer Palast: Trichternische der Kuppel.
(Nach Dieulafoy.)

Abb. 44. Sarvistan, Palast: Verstrebung des Gewölbes eines Längssaales durch Rechteckapsiden mit Trichternischen. (Nach Dieulafoy.)

frage der Trichternische. Er weiß, daß sie nicht byzantinisch ist; wohl komme sie schon im 4. Jahrhundert im Weißen und Roten Kloster (bei Sohag) in Oberägypten vor und erscheine spätestens im 11. Jahrhundert in Europa, nämlich in den bekanntesten griechischen Klöstern und Kirchen, die ich zuerst Byz. Zeitschrift V., S. 140 ff., zusammengestellt habe und über die man jetzt am besten Wulff, „Altchristliche und byzantinische Kunst, S. 463 ff., nachliest. Von dort sei vielleicht Dalmatien beeinflußt worden. Übrigens seien die Bauten mit solchen Trichternischen in Dalmatien klein, mit höchstens 2 m Öffnung, mutlose, elende Werke ohne Meisterschaft. Wäre es möglich, daß die dalmatinischen Baumeister, nachdem sie die Methode erfunden hatten, sie nicht auch auszugestalten wußten? Die für Monneret selbstverständlich verneinende Antwort zwingt ihn, die alte Peterskirche in Zadar nicht dem 7. oder 8. Jahrhundert, sondern zum mindesten dem 11. Jahrhundert zuzuweisen.

Mancher Laie schon dürfte stutzen, wenn er im Gefolge dieser Entscheidung zusehen muß, wie Monneret die nach Jelić „älteste erhaltene kroatische Kirche" Sv. Križ in Nin aus dem Ende des 8. ins 11. Jahrhundert weist, ebenso die Nikolauskirche ebenda und alles, was eine Kuppel trägt und nicht Rundbau ist. Für viele wird das Willkür sein, mit der hier im Sinne Rivoiras verfahren wird. Gegen sie hat schon Dudan I, S. 71, Stellung genommen; er sieht in der Trichternische eine aus der Einführung der Kreuzkuppel entspringende Lösung, die in Dalmatien früher als in den „anderen italienischen Provinzen" auftrete.

Soweit das bisherige Raten. Die Sache dürfte ohne weiteres deutlich werden, wenn ich in Erinnerung bringe, was in meinem Armenienwerke zum Range einer Tatsache erhoben wurde, daß nämlich die altkroatische Kunstart bereits vollkommen fertig in Sasanidenbauten da ist und dann noch in christlicher Zeit in Armenien vorherrschend blieb. Das beweist nur — worauf in diesem Buche immer wieder zurückzukommen sein wird —, daß wir beim Vergleich der altkroatischen Werkarten nicht nach dem Westen und Süden, sondern zuerst nach dem Norden und Osten blicken müssen. Ich gebe in zwei Abbildungen die Parallelen aus den persischen Palästen, in Abb. 43 die Trichternische aus der Hauptkuppel von Firuzabad und in Abb. 44 eine Aufnahme aus Sarvistan, die ebensogut aus einer altkroatischen Kirchenruine genommen sein könnte; in Wirklichkeit gehört sie in einen der

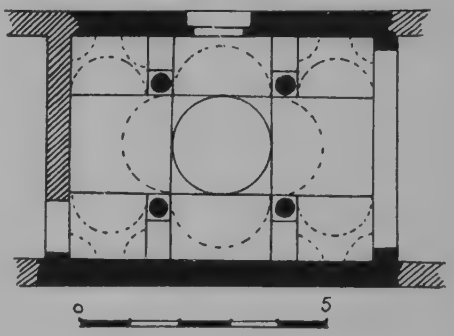


Abb. 45. Split, Sv. Nikola: Grundriß. (Nach Monneret.)

Langsäle des sasanidischen Palastes. Wer Näheres darüber wissen will, lese mein Armenienwerk nach. Die Hauptsache ist immer die Trichternische (trompe, pennacchio, squinch), die in die Ecke zwischen Mauerquadrat und Kuppel gelegt ist. Man sieht sie ganz klein in Abb. 44, einer Seitennische, die das (jetzt eingestürzte) Tonnengewölbe des Längssaales ähnlich verstrebt, wie die gleiche Nischenanordnung in altkroatischen Kirchen. Sie sitzt über der Ecke beim Übergang in das Rund. Ich gebe zum Vergleich den Grundriß von Sv. Nikola in Split (Abb. 45). Man sieht in der Mitte die kleine Kuppel auf vier Säulen und in den dadurch entstandenen Seitenschiffen wenigstens in den vier Ecken die

gleichen Apsiden mit den Trichternischen in den Ecken wie in Sarvistan. Dazu ist Abb. 46 zu vergleichen, eine Aufnahme der alten Apsis der kleinen zweischiffigen Kapelle von „S. Pietro Vecchio" in Zadar, die ebenfalls im Grundriß rechteckig und dann durch Ecktrichter in das Rund der Kugelschale übergeführt ist. Heute sind alle diese wertvollen Einzelheiten in der jahrhun-

Abb. 46. Zadar, Alte Peterskapelle: Innenansicht. (Nach Monneret.)

dertelangen Verkleisterung durch Tünchschichten bei der Kleinheit der Bauten für das Laienauge kaum noch zu enträtseln. Ich habe mich von der Richtigkeit der Aufnahmen einst durch eine Dissertation überzeugt, die mir D. Frey seinerzeit freundlich zur Verfügung stellte, und dann auf wiederholten Reisen durch Augenschein.

Hat man sich früher damit begnügt, die altkroatischen Bauwerke mit Rom und Byzanz, dem Langobarden- oder Frankenreiche in Zusammenhang zu bringen, so ist das heute nicht mehr möglich. Schon Jelić und Bulić haben im Anschluß an meine Arbeiten über die altchristliche Baukunst des Ostens Ursprungsmöglichkeiten erörtert, die deutlich zeigen, daß man des Zusammenhanges mit Rom und Byzanz doch nicht mehr gar so sicher ist und gern andere Wege suchen möchte, wenn nur der Arbeitsstoff eines solchen erweiterten Gesichtskreises zugänglich wäre. Ich komme darauf zurück.

Wir sind mit der Besprechung der Meinungen, die über das Vorkommen der Trichternischen bei den Kroaten geäußert worden sind, noch nicht fertig. Viel ernster als Monneret sind Bemerkungen von D. Frey über die altkroatischen Bauten Dalmatiens zu nehmen: „Diese ganze Gruppe von Bauwerken erscheint als das Resultat der Nachahmung stilistisch und konstruktiv hochentwickelter Bauwerke mit einer primitiven, gänzlich unzulänglichen Technik. Dazu kommt noch als erschwerender Grund die Übertragung in ein anderes Material. Die byzantinische Baukunst ist typischer Backsteinbau. Dalmatien dagegen baute immer nur in Stein und kannte kein anderes Baumaterial. Darin finden auch die eigentümlichen Gewölbeformen Dalmatiens ihre Begründung. Die byzantinische Baukunst kennt nur den Übergang mit Pendentivs und die aus dem Halbkreis konstruierte Kuppel. Die Abweichung muß um so mehr auffallen, als sonst Grundriß und Aufriß getreulich kopiert erscheinen. Trompe und konische Kuppel sind dagegen dem asiatischen Orient eigen, wo die Trompe aus dem primitiven Auskunftsmittel in ihrer Weiterentwicklung in der Form des Stalaktitengewölbes zum stilistischen Motiv wurde. Eine direkte Beeinflussung scheint nun nach dem 8. Jahrhundert ausgeschlossen und widerspricht auch den übrigen Stilmerkmalen, die als typisch byzantinisch zu agnoszieren sind. Es kann daher nur eine parallele Erscheinung vorliegen. Ich glaube, es handelt sich um ein für die Erklärung

der Genesis von Stilformen hochinteressantes Beispiel. Die Wölbetechnik hängt in ihrer Entwicklung mit dem Ziegel zusammen: erstens wegen des leichten Materials und zweitens wegen der mit dem Ziegelbau zusammenhängenden Mörtelverwendung. Das Zweistromland weist in seiner Ziegelbaukunst die älteste Wölbetechnik auf, wogegen alle in Stein bauenden Völker des Altertums das Gewölbe nicht kannten (mit Ausnahme der Etrusker). Die zweite große Blütezeit des Gewölbebaues tritt mit dem Aufkommen des gebrannten Ziegels im Augusteischen Zeitalter ein, der römische und byzantinische Gewölbebau. Die aus der Ziegeltechnik geborene Wölbekunst mußte natürlich als stilistisches Motiv auf den Steinbau und die ausschließlich in Stein bauenden Länder einwirken. Nun tritt die eigentümliche Erscheinung auf, daß, wo die aus dem Halbkreis konstruierte Backsteinkuppel in Stein nachgebildet wird, überall die konische oder ovoide Kuppel an ihre Stelle tritt und ebenso an Stelle des Pendentivs die Trompe. Das große in Stein bauende Gebiet von Syrien, dem zentralen Kleinasien und Armenien bietet den Beweis. Nicht Stilgemeinschaft, sondern die notwendige Konsequenz aus dem Baumaterial führt zur gleichen Erscheinung, ebenso wie in Dalmatien."

Kann diese Anschauung richtig sein? Ist es denkbar, daß die kroatische Baukunst, weil sie Stein verwendet, die römisch-byzantinische Backsteintechnik des Wölbens zurück übersetzt gerade in jene Rohziegel- und Gußwerkbauweise, wie sie einst in Iran und Armenien üblich war? Denn die Verwendung der Trichternische zur Überleitung des Quadrates in die runde Kuppel, wie sie kennzeichnend für die altkroatischen Kuppelbauten ist, war, wie gesagt, der Vorgänger der Hängezwickel (Pendentivs), wie sie schon in Armenien auftreten und dann in den hellenistischen Gebieten und besonders in Byzanz, mathematisch berechnet, aus dem umschreibenden Kreise genommen wurden. Am entschiedensten haben die von mir im Osten aufgewiesenen Denkmäler, die den altkroatischen nicht nur entfernt verwandt, sondern wesensgleich sind, auf L. Jelić gewirkt. Er hat zuerst erkannt, daß hier die Kunstgeschichte einen Beweis für den östlichen Ursprung der altkroatischen Kultur zu führen imstande sei, wie sonst vielleicht nur die Sprachforschung. Ich gehe auf seine Annahmen nicht weiter ein. Hier sei nur gesagt, daß er mit den Alanen einen iranischen Strom an der Ostküste der Adria einmünden lassen möchte, der dann von den zuerst im Gefolge der Goten und dann der Avaren auftretenden Slaven bzw. Kroaten übernommen worden sein soll.

Das eine wird in der Freyschen Annahme wohl richtig sein, daß die Slaven bzw. Kroaten durch einen Wechsel im Rohstoff zu ihrer Eigenart gekommen seien. Es wird sich dabei aber wahrscheinlich um jenen Rohstoff handeln, den sie aus dem Norden mitgebracht hatten und in Dalmatien in Stein übersetzten, sobald es sich um Stiftungen ihrer Fürsten und sonstiger Machtträger handelte, während sie in der Hauptsache im gewohnten Rohstoffe, der wohl kaum Stein war, weiterbauten. Wir werden auf diese zunächst rein technischen Fragen des Kuppelbaues erst zurückkommen, wenn wir auch durchgesprochen haben, was sich über die ursprüngliche slavische Bauweise sagen läßt. Ich gehe inzwischen auf einen dritten Lieblingstypus der Altkroaten ein.

c) *Die einschiffige Tonnenkirche mit Pfeilervorlagen.* Man hält sie gemeinhin für romanisch, obwohl der Typus in Dalmatien, nach den bisweilen damit in Zusammenhange gefundenen Zierplatten in Bandgeflecht zu urteilen, sicher schon in vorromanischer Zeit vorkommt. Das Wesen dieser Gestalt ist darin zu suchen, daß die trotz der Tonnenwölbung verhältnis-

mäßig dünnen Wände durch Pfeilervorlagen außen und innen verstärkt werden. Man hat bisher angenommen, daß dieser Zug aus der ravennatischen Kunst übernommen sei.

Das Entscheidende an diesen Längsbauten, das sie sofort als zusammengehörig mit den Rund- und quadratischen Bauten erscheinen läßt, sind ihre Gewölbe. Ich stimme daher der Zuweisung des Typus durch Radić u. a. an die altkroatische Zeit zu, obwohl die europäische Kunstgeschichte, wie sie heute ist, sie ruhig der romanischen Zeit frühestens geben würde. Tatsache ist, daß diese Bauten überall da vorkommen, wo Nordvölker nach dem südlichen Osten vorgedrungen sind, vor allem bei den Armeniern, Westslaven und den nach Spanien gewanderten Westgoten.

Abb. 47. Sv. Ivan bei Ston auf Pelješać: Innenansicht.

Das Gewölbe, das hier vorkommt, ist die Tonne, ohne oder mit Gurten. Nicht danach und auch nicht nach den Spuren des daneben auftauchenden Kreuzgewölbes allein ist die Einteilung zu treffen, sondern zugleich nach der Apsisform, ob diese rund oder quadratisch bzw. rechteckig ist. Die Frage, wie in letzterem Falle die Wölbung gebildet ist, wird scharf im Auge zu behalten sein.

Die einschiffigen Längskirchen mit Tonnengewölben. Sie bilden die breite Masse der altkroatischen Kirchen und sind insofern namenlos, als nur überaus selten einmal die Entstehungszeit oder der Besteller durch schriftliche Quellen festgestellt werden kann. Infolgedessen ist es natürlich doppelt wichtig, daß in vielen Fällen in diesen Bauten die erhaltenen Reste der Ausstattung für die vorromanische Zeit sprechen. Einzelne von diesen Typen werden gewiß auch noch in späterer Zeit weiter verwendet, besonders auf einzelnen vom Verkehr abgeschlossenen Inseln.

Diese schon in der kroatischen Ausgabe gemachte Bemerkung hat mir reiche Belege von seiten des Rechtsanwaltes Dr. N. Z. Bjelovučić in Dubrovnik eingetragen, der die Halbinsel Pelješać (Sabioncello) zum Gegenstande näherer Untersuchung gemacht hat und darüber eine Arbeit vorbereitet. Abb. 47 zeigt das Innere der kleinen einschiffigen Kirche Sv. Ivan bei Ston mit beiderseits fünf durch Pfeilervorlagen getrennten rundbogigen Flachnischen und der halbrunden Apsis. Bezeichnend ist die Mauerfügung aus Bruchsteinen. Wichtig ist ferner, daß nach den Aufnahmen, die mir Dr. Bjelovučić einsandte, die Halbinsel wie gepflastert mit altkroatischen Ziersteinen ist. Ich gebe ein besonders gutes Beispiel nicht von Ston selbst, sondern von der Insel Koločep (Abb. 48). Man sieht einen jüngeren Quaderbau, in den hochwertige Zierplatten und links in der Ecke einer jener Giebel mit einer Heiligen (Maria?) eingelassen sind, von denen noch zu reden sein wird. Zunächst soll nur das Alter der Bauten

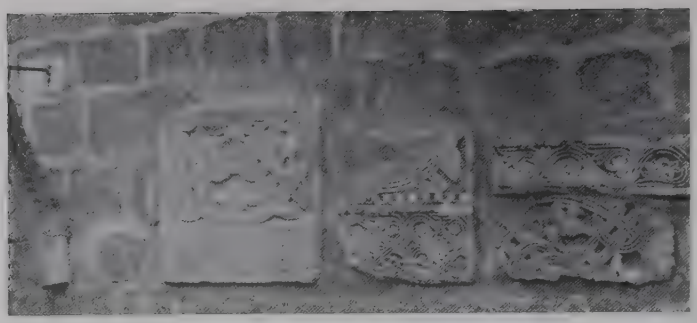


Abb. 48. Koločep: Altkroatische Ziersteine.

durch das Vorhandensein des dreistreifigen Bandgeflechtes bestätigt werden.

Es handelt sich hier lediglich darum, jene Leitgestalten (Typen) herauszuheben, die bis in altkroatische Zeit zurückgehen. Ich habe das in meiner grundlegenden Vorarbeit für dieses Werk

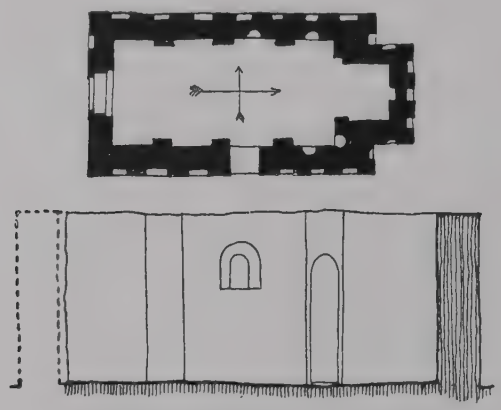


Abb. 49/50. Zestinja, Sv. Jurje: Grundriß und Längsschnitt.

getan und möchte hier nur erwähnen, daß es solche mit glatten Wänden gibt, dann solche einschiffige Tonnenkirchen mit Pfeilervorlagen, die verstrebende Quertonnen tragen, dann solche mit Gurtbogen auf innen vortretenden Pfeilervorlagen und endlich einschiffige Tonnenkirchen mit Blendbogen innen und außen oder Außenstreben. Ich möchte von dieser letzten Gattung einige Beispiele geben, vor allem deshalb, weil sich unter ihnen mehrere der Entstehungszeit nach bestimmbare Denkmäler befinden.

Einschiffige Tonnenkirchen mit Blendbogen innen und außen oder Außenstreben. Der reinste Vertreter dieser Gattung ist die Sv. Jurje-Kirche in Zestinja (Abb. 49,50). Radić beschreibt sie im Vjestnik hrv. arch. dr. XIII, 1891, S. 47. Es ist ein merkwürdiger einschiffiger Bau mit drei Paar Pfeilervorlagen innen und acht Paar außen, ebenso an der rechteckigen Apsis. Nach einer Inschrift aus dem 11. Jahrhundert ist die Kirche gebaut von Ljubomir Tepdžija, der in einer Urkunde vom Jahre 1088 erwähnt wird. Radić aber meint, daß die Kirche viel älter und von Tepdžija nur reich beschenkt worden sei. Sie ist 8·93 m lang, 4·96 m breit, die Apsis 1·14 m lang und 3·30 m breit. Auffallend ist, daß die Pfeilervorlagen sich innen und außen nicht entsprechen.

Ein zweiter vorzüglicher Vertreter dieser Gattung steht ungefähr in derselben Gegend. Sv. Spas in Cetina behandelt Radić in der Prosvjeta I, S. 183[1]. Die Kirche (Abb. 51, 52) steht noch bis zum Gewölbeanfang aufrecht und fällt unter den altkroatischen Ruinen Dalmatiens sehr durch ihre Größe mit den wehrhaften Mauern und dem quadratischen Turm auf.

Das datierte Hauptbeispiel dieser Gruppe war die Lukaskirche auf dem Boden des alten Knin. Am Fuße der Promina liegt dicht an der Bahn beim Dorfe Uzdolje auf einem Hügel des Amselfeldes[2] die Lukaskirche inmitten eines Fried-

1) Die Kirche gehört zu jenen, die Stanić im Vjestnik hrv. arch. dr. XIII, 1891, S. 9 ff., behandelt hat unter dem Titel „Die mittelalterlichen Denkmäler in der Umgebung von Vrlika".

2) Nicht zu verwechseln mit dem Amselfelde (Kossovo polje) in Serbien.

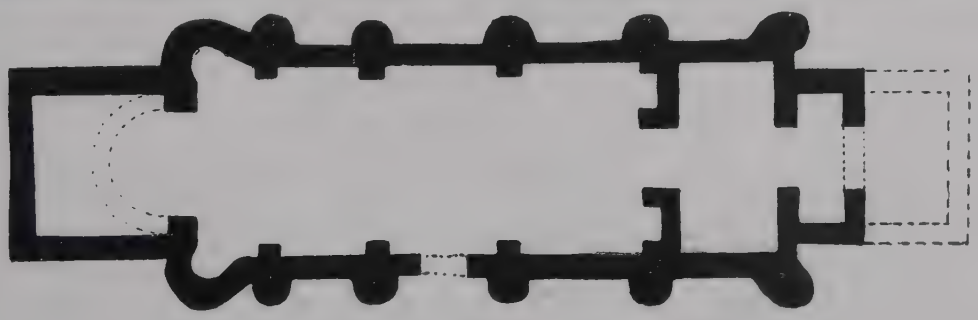


Abb. 51/52. Cetina, Sv. Spas: Außenansicht und Grundriß.

hofes. Sie wurde über 1 m tief in den Grundmauern freigelegt. Radić beschreibt sie Prosvjeta I, S. 74, und gibt den Grundriß II, S. 159 (Abb. 53)[1]. Die Kirche bildet ein Rechteck von 5·05 m Breite, an das im Osten in voller Breite (?) eine halbrunde Apsis anschließt. Innen sind die Mauern durch drei Paar Pfeilervorlagen, außen durch drei Strebepfeiler an den Ecken und einen in der Mitte verstärkt. Vor der Apsis innen zwei Einkerbungen in der Wand und nach meinen

Ein weiteres Beispiel dieses Typus fand Radić auf der Vis (Lissa) von der Seeseite vorgelagerten Insel Biševo (Busi), die Silvesterkirche. Sie ist Prosvjeta II, S. 158, abgebildet (Abb. 54—56): ein Rechteck, innen 10·82 m lang und 4·90 m breit, mit halbrunder durch eine Mauer von der Kirche getrennter Apsis. Innen treten drei Paar Pfeilervorlagen vor die Wand, 1·35 m hoch, darüber heute ein spitzes Tonnengewölbe, 4·95 m hoch. An der Nordseite Strebepfeiler. Über der

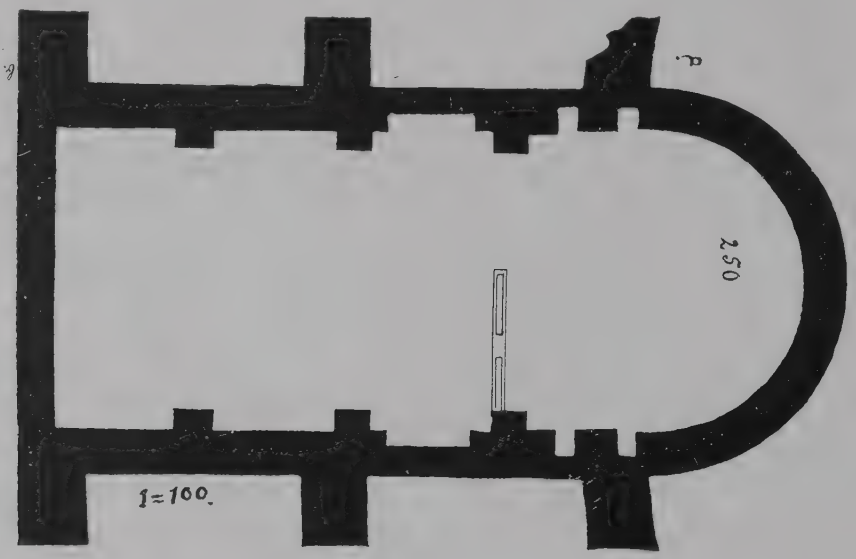


Abb. 53. Uzdolje, Lukaskirche: Grundriß.

Messungen eine 27 cm breite Schwelle, 4·14 m vom Apsisrund entfernt, die auf 13 cm dicke Schranken hinweist. In ihrer Mitte eine 0·57 m breite Tür. Die Kirche ist mit Gräbern angefüllt, unter ihr liegen ältere Gräber. Radić vergleicht sie mit der in Biskupija ausgegrabenen Kirche. Er nimmt nach den in der Ruine gefundenen, im Dorfe vorhandenen oder nach Knin gebrachten Stücken die Zeit des Mutimir (892—910?) für die Entstehung an. Von diesem stammt jedenfalls eine Giebelinschrift aus der Lukaskirche, von der noch (S. 93) zu reden sein wird.

1) Vgl. dazu Marun, Prosvjeta N. S. I, 1927.

erneuten Tür ein, in der Apsis zwei schmale „vorromanische" Fenster, oben mit zwei Steinen geschlossen, die in einem spitzen Winkel zusammengelegt sind. Die Pfeilervorlagen bilden innen Blendbogen und tragen um die Hälfte schmälere Gurtbogen. Radić datiert die Kirche ebenfalls in das 9. Jahrhundert, meint aber, die Pfeilervorlagen seien erneut worden (dazu eine Inschrift). Er hält die Strebepfeiler für ursprünglich, also für älter als in der Normandie, wofür weitere Belege in Biskupija und Sv. Spas in Cetina. Sie hätten sich aus den ravennatisch-byzantinischen Lisenen entwickelt. Das Dach ruht un-

mittelbar auf dem Gewölbe. Eigentümlich ist die Apsis; sie erscheint in den rechteckigen Mauerzug eingebaut und wurde später, als man den Altar durch eine Wand von ihr abgeschlossen, zur Sakristei umgebildet.

Radić redet immer wieder von Lisenen, ob es sich nun um das Innere oder das Äußere der Bauten handelt, ob die Pfeilervorlagen dünn oder dick, durch Bogen verbunden sind oder nicht (Prosvjeta I, S. 241). Er leitet sie aus der ravennatisch-byzantinischen Kunst her. Das ist ganz allgemein üblich; noch Bersa spricht in seinen Ricerche, S. 9 daraufhin S. Donatus in Zadar als in die Blütezeit ravennatisch-orientalischer Kunst gehörig an. — Zunächst ist festzustellen, daß sich innere und äußere Pfeilervorlagen und Blendbogen nicht decken. Es scheint mir daher notwendig, beide ganz getrennt voneinander zu betrachten und die Ursprungsmöglichkeiten unabhängig voneinander zu erörtern.

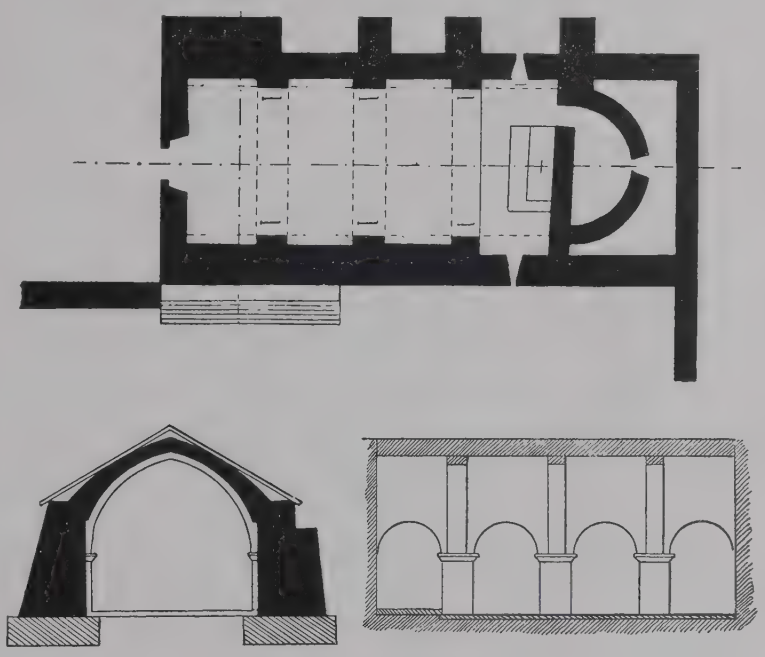


Abb. 54—56. Bišcevo, Silvesterkirche: Grundriß und Schnitte.

Pfeilervorlagen im Inneren. Sie haben nur dann einen Zweck, wenn es sich darum handelt, die Mauern, die Dach und Decke zu tragen haben, zu verstärken. Diese Forderung besteht in den Längsbauten von vornherein wegen der herrschenden Tonnenwölbung. Sieht man sich nach Vergleichsstoff um, so darf zunächst erinnert werden an die Sophienkirche in Sofia, eine allerdings dreischiffige Pfeilerkirche des 6. Jahrhunderts mit nach mesopotamischer Art errichteten Tonnengewölben. Was das heißt, mag man in meiner „Baukunst der Armenier", S. 835, nachlesen. Vorläufig kann ich nur sagen, daß die Verstärkung der Wände durch Pfeilervorlagen lebhaft anklingt an die Bauart der einschiffigen tonnengewölbten Längskirchen in Mesopotamien. Ich gebe einige Beispiele aus meinem Werke „Amida" bzw. dem Armenienwerke, S. 377 ff. Dort war die landesübliche Art der Kirche der Breitraum, überdeckt mit einem Tonnengewölbe, dessen Spannung durch Pfeilervorlagen, durch kurze Quertonnen verbunden, verkürzt wurde. Ich verweise als Beispiel auf Mar Ibrahim und Ubil in Midyat (Abb. 57), wo die Haupttonne und die Vorhalle nur an der einen Längsseite (wie die Michaelskirche in Komiz auf Vis) verengt erscheint. Dann aber die Entwicklungsreihe, wie sie Glück vermutet: Abb. 58—61 Mar Sovo in Khakh, ursprünglich ein hellenistischer Längsbau mit Holzdach, später durch Pfeilervorlagen in einen Gewölbebau verwandelt und dann die fertige Gattung: Mar Kyriakos in Arnas mit Pfeilervorlagen, Mar Augen ohne solche, ebenso Diraklar in Armenien, die einen

Kirchen mit runder, die anderen mit viereckiger Apsis wie in Dalmatien. Ich habe schon im Amidawerke, S. 275, gezeigt, wie nah verwandt westgotische Kirchen in Spanien mit solchen mesopotamischen Gewölbebauten sein können; wir werden auch für die altkroatischen Beispiele zu untersuchen haben, ob die Goten irgendwie als Zwischenträger in Betracht kommen. Später wird dann noch eine andere Möglichkeit erörtert werden im Anschluß an Holztonnenkirchen mit Blockpfeilern in Finnland.

Pfeilervorlagen am Äußern (Strebepfeiler). Radić (Prosvjeta VI, S. 65) leitet sie im Anschluß an die Kirchen von Cetina und Stupovi in Biskupija bei Knin (ähnlich wie die Strebepfeiler in St. Germain des Pres in Paris) aus der Antike her. Er bezieht sich dabei auf Redtenbacher, „Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Bau-

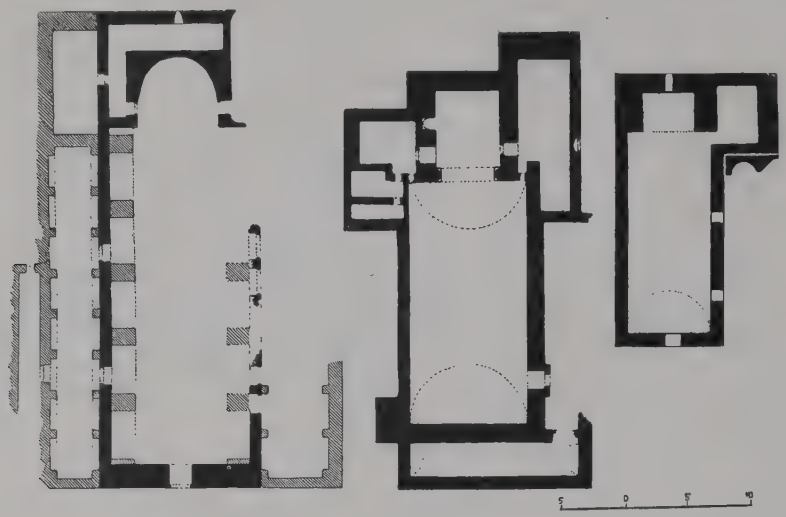


Abb. 58. Kahk, Mar Sovo. Abb. 60. Mar Augen. Abb. 61. Diraklar.

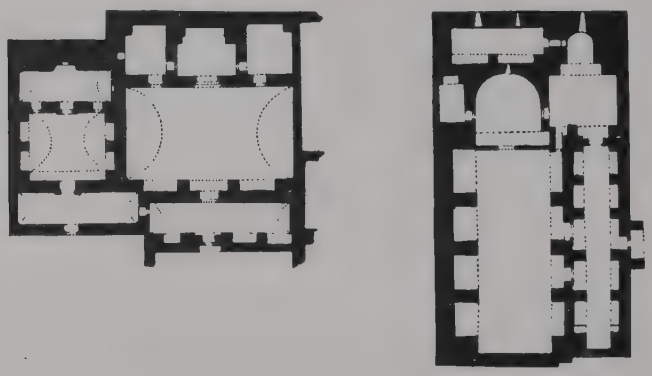


Abb. 57. Midyat, Mar Ibrahim und Ubil. Abb. 59. Arnas, Mar Kyriakos.

Abb. 57—61. Mesopotamische Kirchen (Tur Abdin): Grundrisse.

kunst", S. 30 ff., und sagt wiederholt, daß die altkroatischen Beispiele älter seien als die in der Normandie und sich bereits im 10. Jahrhundert zur halbrunden Form entwickelt hätten. Ausgangspunkt seien in der kroatisch-byzantinischen Kunst die aus der ravennatisch-byzantinischen Kunst übernommenen Lisenen. Schließlich meint er doch nichts anderes als die Blendbogen im Äußern. Diese im 9. Jahrhundert gut bekannte Ausstattung der Wände (Prosvjeta I, S. 241) ist nach Radić (Prosvjeta VIII, S. 34) das kennzeichnendste Merkmal der altkroatischen Kunst. „Die Blendbogen zwischen Lisenen, womit die äußeren Wände der Kirchen kroatisch-byzantinischen Stiles vom 8. bis 11. Jahrhundert (S. Michael bei Ston, S. Georg bei Kaštel stary, S. Thomas in Kuti an den Bocche di Cattaro, S. Lukas auf Lastovo, S. Johannes in Podaci an der Küste von Makarska, S. Martin in Pridraga bei Novigrad, S. Trias bei Split, die Apsiden von S. Donatus in Zadar und die Kreuzkirche in Knin) oberhalb einer Gruppe von zwei oder drei kleinen Bogen, welche locker gestellte Lisenen überspannten (S. Petar bei Benkovac, S. Petar in Priko bei Omiš, S. Petar in Mor-Polači bei Skradina), verwandeln sich allmählich in Arkadenreihen unterhalb der Dachtraufen an den Seitenteilen und der Giebel größerer Kirchen des kroatisch-romanischen Stiles aus dem 11. bis 14. Jahrhundert (folgen wieder die einzelnen Denkmäler).

Ich gebe in Abb. 62 eine Aufnahme von Sv. Mihajlo in Ston auf der Halbinsel Pelješać, die ich wieder Dr. Bjelovučić verdanke. Man sieht links die beiden durch Rundbogen geschlossenen Blendnischen, die sich um die Ecken rechts undeutlich wiederholen. Dann folgt die Pfeilervorlage usw., alles aus zur Not in kleine Quadern verwandelten Bruchsteinen.

Bezüglich der Herleitung sind alle darin einig, daß es sich um ein in Ravenna beliebtes Motiv handle, das, meint Monneret, von Bauten der

Abb. 62. Sv. Mihajlo in Ston auf Pelješać: Blendnischen-Ausstattung der Außenwände.

langobardischen Zeit wie S. Pietro in Toscanella (739) und der Pieve von Arliano (712—744) übernommen wurde; in Byzanz wäre es erst nach 1000 üblich. S. Donatus sei die erste Kirche, in der Blendbogen auf die Ausstattung der Apsis

übertragen seien. Sv. Križ in Nin, das Monneret daher erst ins 11. Jahrhundert setzt, bekomme dadurch eine ausgesprochen byzantinische Physiognomie.

Es fällt auf, daß diese Blendbogenausstattung die weitaus typische Art der armenischen Kirchen ist. Man lese darüber mein Armenienwerk nach und was dort über den Ursprung gesagt ist.

Denkmäler gleich in einem mit den italienischen Beispielen der gleichen Art zu behandeln, etwa so, wie man die finnische Kunst in einem mit der schwedischen oder die armenische Kunst früher in einem mit der georgischen und byzantinischen behandelt hat. Das geht in Kroatien eigentlich seit dreißig Jahren nicht mehr an, d. h. seit im Jahre 1885 bei der Verlängerung

Abb. 63. Dubrovnik: Altkroatische Reste, wie sie einzeln gefunden und ins Museum gebracht wurden.

B. Die altkroatischen Kirchenmöbel.

Die Kroaten sind die einzigen unter den Völkern des europäischen Ostens, die eine ungeheure Masse von Resten der Innenausstattung der ältesten Kirchen, also Schranken, Schirmdächer u. dgl. aufweisen können; nur die Langobarden im Westen lassen sich darin mit ihnen vergleichen. Es ist wohl daraus zu erklären, daß man bisher gern geneigt war, die altkroatische Kunst überhaupt als einen Teil der langobardischen anzusehen. Das war möglich bis 1885; man war gewohnt, die wenigen aus Dalmatien bekannten

der dalmatinischen Eisenbahnlinie von Siverić nach Knin Funde gemacht wurden, die alles bis dahin in Italien Gefundene in den Schatten stellten. Wir täten besser, heute bei Behandlung der einschlägigen Denkmäler von Dalmatien auszugehen, statt immer die alten Auffassungen wiederzukäuen. Seither hat man an vielen Orten in Dalmatien gegraben und es sind Funde zutage gekommen, die unbedingt Beachtung verdienen, will man über die Kunst Europas gegen Ende des ersten Jahrtausends ins klare kommen. Dabei kann vorläufig noch gar nicht die Rede davon sein, daß man das altkroatische Gebiet jemals

planmäßig auf die Denkmäler dieser Frühzeit hin abgesucht hätte. Was bekannt wurde, ist mehr oder weniger zufällig gefunden. Hier sei zunächst nur eine Vorstellung der kennzeichnenden Schmuckarten gegeben.

Wer sich einen überwältigenden Eindruck der Dichte dieser Schicht auf kroatischem Boden verschaffen will, der muß das Museum in Knin besuchen, dem wir eine baldige Unterbringung in würdigen Räumen wünschen. Ich kann hier nur zeigen, wie ein solches Museum aus kleinen Anfängen entsteht. Abb. 63 zeigt nach einer Aufnahme von Dr. Bjelovučić einige in Dubrovnik zu einem solchen Museum zusammengetragenen Stücke. Wenn man dort erst anfangen wird, ernstlich zu sammeln, dürfte eine Sammlung entstehen, die sich wie die in Zadar sehen lassen kann. Zagreb und Beograd sollten bald nachfolgen.

Ich gehe aus von einem genau datierten Denkmale, dem in Muć bei Split gefundenen Steine des (Dux Chroatorum) Branimir mit der Jahreszahl 888 (Abb. 64). Wir sehen über der heute im Nationalmuseum in Zagreb befindlichen Inschrift zunächst ein dreistreifiges Bandgeflecht, dann fortlaufend Spiralen, die auf zweistreifigen Stielen sitzen. In der kroatischen Ausgabe riet ich: Geht doch ins Museum und seht nach, ob der Stein darin einen Ehrenplatz hat. Viele Völker können Euch um ein so sicher datiertes und in dem einen Stück so gut erhaltenes Denkmal beneiden. Freilich, wir rümpfen die Nase, weil es keine Statue ist, wie sie im Antikenmuseum daneben in den Vordergrund gestellt erscheint. Aber das ist es eben, was wir alle zusammen erst lernen müssen: die vom Norden einwandernden Slaven haben ebenso wie die Germanen eine andere Kunst als die ihnen vor Jahrtausenden vorausgezogenen Griechen und Römer sie in der Zwischenzeit am Mittelmeere (und heute längst ja auch die Kroaten) ausgebildet haben: sie kannten die Darstellung der menschlichen Gestalt ursprünglich alle zusammen nicht. Deshalb waren sie durchaus nicht minderwertig in der

Abb. 64. Zagreb, Museum: Branimir-Stein von 888.

Kunst. Im Gegenteil, wir erkennen jetzt immer deutlicher, daß die Schauspielerei im Wege der Menschengestalt die Kunst nur zu oft von ihren rein künstlerischen Zielen abgelenkt hat. Worauf kam es dem Steinmetzen, der den Stein Branimirs in den beiden Streifen schmückte, eigentlich an? Das Bandgeflecht zeigt Halbkreise nebeneinandergestellt und paarweise durch ein drittes Wellenband verbunden. Das Band fällt viel mehr auf als die lateinische Inschrift. Die durch scharfe Schattenstriche getrennten drei parallel laufenden Stege heben sich klar vom dunklen Grunde ab. Sie sind wie die „Krabben" darüber recht sorgfältig gearbeitet. Man empfindet, daß die schaffende Hand mit wahrer Freude schmückte.

Ohne mich auf die Vorführung der Unzahl von Denkmälern dieser Art einzulassen, möchte ich

Abb. 65. Venedig, Museo archeologico: Taufbecken des Vičeslav.
(Nach einer amtlichen, mir freundlich zur Verfügung gestellten Aufnahme.)

wenigstens das älteste, nicht mehr in Dalmatien befindliche Denkmal besonders hervorheben und dann auf einzelne hervorstechend altkroatische Typen eingehen, besonders, wenn sie sich von den langobardischen unterscheiden, von Byzanz und Rom gar nicht zu reden. Nin soll bis 1746 das älteste erhaltene kroatische Kirchenmöbel bewahrt haben, das sich bis vor kurzem noch im Museo Correr in Venedig befand (Abb. 65)[1]. Es ist ein Steinbecken mit einem Kreuz in Bandgeflecht und Säulen an den Ecken. Den oberen Rand entlang läuft eine Inschrift, die in ihrem historischen Teile lautet: „Hoc Johannes presbyter sub tempore Wissasclavo duci opus bene composuit devote." Vičeslav gilt als der erste dalmatinisch-kroatische Fürst, dessen Name überliefert ist und der sich zum Christentum bekannte (um 800). In seiner Zeit oder kurz vorher sei Godeslav Zupan der Erbauer der Kreuzkirche von Nin gewesen. Das Baptisterium, in dessen Mitte dieses Taufbecken gestanden haben soll, sei noch erhalten.

Eine Fundgrube altkroatischer Denkmäler aus Dalmatien könnten in Zukunft solche Städte außerhalb Dalmatiens werden, die sich in ver-

1) Ich konnte es im April 1924 nicht sehen, weil damals die Übersiedlung der Sammlung in die Prokurazien noch nicht vollständig durchgeführt war.

einzelten Fällen oder ganz planmäßig Kunstwerke von der Ostküste der Adria holten. Sollte nur ausnahmsweise einmal geraubt worden sein? Wir wissen heute sehr genau, wie die Venezianer ihr Freiluftmuseum, das die Außenfassaden von S. Marco füllt, zusammenbrachten. Wenn ich nun einen Band wie die „Raccolta delle Vere da Pozzo in Venezia", Ongania 1911, in die Hand nehme und dort ein ganzes Museum von Brunnenmündungen zusammengestellt finde, die alle, wie das Verzeichnis sagt, dem 9. Jahrhundert angehören, so frage ich, ob nicht unter ihnen noch eine ganze Anzahl sein könnte, die wie das Taufbecken des Vičeslav von den Küsten Dalmatiens stammen dürften. Dalmatien war seit dem Dogen Petrus II. Orseolus (991—1009) und erst recht seit dem Staatsvertrage zwischen Kaiser Alexios und Vitale Falieri (1084—1096) in den Händen der Venezianer. Diese haben, wo immer sie Macht hatten, im größten Maßstabe Kunstwerke zum Schmucke der Königin der Meere zusammengetragen, einige der Brunnen passen wie angegossen in den Rahmen der kroatisch-dalmatinischen Kunst fast besser als in den der langobardischen. Man wird also untersuchen müssen, ob nicht einzelne Stücke wirklich in den Kreis zu ziehen sind, den wir hier behandeln. Insbesondere, wenn man vorher die Frage zu beantworten versucht hat, was denn Venedig selbst, das doch weder in den Händen der Germanen noch der Slaven, noch ausgesprochen in denen der Byzantiner oder der Franken war, in der Zeit bis zum Jahre 1100 etwa für eine Kunst besaß und ob es so selbstverständlich ist, daß wir die von Ongania unter das Schlagwort „Periodo bizantino" zusammengestellten 25 Brunnen von altkroatischem oder langobardischem Ansehen ohne weiteres der venezianischen Kunst zuschreiben dürfen?

Abb. 66. Knin, Altkroatisches Museum: Mutimirgiebel.

Ein Lieblingsmotiv der kroatischen Kunst ist jener über dem Rundbogen errichtete Giebel, den Abb. 66 zeigt. In der späteren Blüte der nordischen Baukunst, seit 1240 etwa, kommt das gleiche Motiv unter dem Namen Wimperg vor. Diese Giebel haben eine erhöhte Bedeutung für die kroatische Kunst deshalb, weil gerade daran mit Vorliebe Inschriften angebracht wurden, die den Namen eines altkroatischen Fürsten, wie oben Branimir, aufweisen; so Trpimir dux usw. Ich gebe als Beispiel in Abb. 66 den neben Sv. Luca bei Knin gefundenen Giebel des Mutimir

1) Vgl. für die venezianischen Denkmäler v. d. Gabelentz, „Mittelalterliche Plastik in Venedig" 1903, wo auch eine gute Übersicht der Bandgeflechttypen ohne Scheidung des germanischen und slavischen Anteils gegeben ist.

Abb. 67. St. Peter am Bichl, Kirche: Vermauerte ältere Reste.

(etwa 892—910). Man sieht in der Mitte das aus dreistreifigen Bändern geflochtene Kreuz von Vögeln begleitet, die an einer Traube picken; dazu vier Rosetten. Das ganze Innenfeld umrahmt von einem gedrehten Wulst, darüber dreistreifige Halbbogen einander überkreuzend und endlich die „Krabben". Cattaneo hat aus Italien ein einziges Stück dieser Art nachgewiesen, S. 173 ein „Archivolto cuspidato" des 9. Jahrhunderts aus S. Apollinare in Classe bei Ravenna, das er ein wichtiges Werk des italisch-byzantinischen Stiles nennt und für die Krönung eines kleinen Ziboriums hält. Er kannte also die Masse der Schrankenreste aus Dalmatien überhaupt nicht. „Ecco è il più antico esempio di archivolto cuspidato, e per giunta adorno di caulicoli rampanti: è il prototipo di quei sopraornati di cibori o di porte, che nello stile lombardo da prima, poi nell'archiacuto ebbero larghissimo impegno e sviluppo." Cattaneo sieht also die Bedeutung des Motives, geht aber seiner Verbreitung und seinem Ursprunge nicht nach. Die anderen „langobardischen" Beispiele liegen schon in den Alpen, so eines in Como, eines in Münster und gleich zwei in S. Peter am Bichl in Kärnten (Abb. 67). Sie sind dort heute übereinander eingemauert, das obere mit einem Kreuz, das untere ganz außergewöhnlich reich geschmückt. Es fällt auf, wie der Giebel als Tangente an den Rundbogen gelegt ist, also eigentlich mit zwei Dreieckfüßen aufstehend zu denken ist. Für den Humanisten ist die Ursprungsmöglichkeit des Motives ganz einfach gegeben: es handelt sich um den antiken Giebel, dem das Motiv des laufenden Hundes aufgesetzt ist. Sehen wir näher zu. Zunächst fragt es sich, ob für den Ursprung dieser seltsamen Gestalt handwerkliche Gründe naheliegend erscheinen. Vielleicht leitet eine sehr fern abliegende, aber wie ich bereits in meinem Armenienwerke, S. 619, zeigte, durch die nordische Überlieferung des Blockbaues mit der armenisch-südslavischen und südgermanischen Kunst verbundene Baugruppe der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends die Beantwortung ein.

Abb. 68 zeigt den ähnlich wie die altkroatischen Kirchen winzigen brahmanischen Tempel von Pandrethan in Kaschmir, an der indischen Grenze also, entstanden zwischen 913—921[1]. Ein etwa 3·50 m großes Innenquadrat ist umschlossen von 0·85 m dicken Steinwänden, die vom Boden bis zur Dachspitze in genau wagrecht durchgehenden Steinlagen aufgebaut sind. Ich habe im Armenienwerke, S. 622, aus der Dachbildung durch Übereckung geschlossen (Abb. 69 a), daß es sich um einen in Stein übertragenen Holzbau handelt und kann an diese Studien hier anknüpfen.

Man betrachte in Pandrethan die vier aus dem

1) Cole, Illustrations of ancient buildings in Kashmir 42′ 68 und 9′ 68 unten.

Mittelquadrate mit der Balkenkuppel hervortretenden Torbauten: es sind Türen wie die Bogengiebel der altkroatischen Chorschranken. Nach der genauen Schichtung der Steinbalken

Giebel, in den der halbrunde überhöhte Rundbogen einschneidet, steht mit Dreieckfüßen auf den ihn tragenden Pfosten auf. Das ist gerade die Gestalt, die wir suchen, nur ohne Krabben,

Abb. 68. Pandrethan, Tempel: Außenansicht.

kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß in Kaschmir ein Blockbau in Holz die Voraussetzung ist. Was sich in Dalmatien und den angrenzenden Gebieten nur schwer feststellen läßt, das kann die vergleichende Kunstforschung um etwa dieselbe Zeit noch auf dem alten Arierwege vom Norden nach Indien fassen: der spitze

dafür aber öfter im Kleeblattbogen ausgebildet, als richtiges Bauwerk in den Freiraum gestellt und nicht wie in den altkroatischen Kirchen in der Fläche und im Innenraum an Möbeln verwendet.

Die Vorliebe für den Giebel ist eine nordische. Stückelberg, S. 70, achtet gar nicht darauf,

spricht von italienischen Impulsen und hält im allgemeinen alles von dieser Art für eine langobardische Ausbreitungserscheinung, d. h. er stellt Wesen und Entwicklung auf den Kopf. Bleiben wir beim Giebel. Er stammt schon im griechischen Tempel aus dem nordischen Hausbau, ist für die Schmalseite und das Pfettendach ebenso notwendig wie für das Sparrendach und wurde einst von den Griechen ebenso nach dem Süden mitgebracht und in Stein übersetzt, wie später von den Kroaten. Er ist also eigentlich überlieferte Gestalt, aber bei den Kroaten doch insofern selbständige Form, als sie es gewesen

Abb. 69. Pandrethan, Tempel: Steindecke.

sind, die die alte Holzform nach ihrer Einwanderung in Stein übersetzt, nicht erst auf eine Anregung von Italien her, wo die Erscheinung nur ausnahmsweise einmal auftaucht. In den Alpen hat es wie bei den Kroaten solche Bildungen in Holz genug gegeben, dort, wie bei den Kroaten, sind bauverwandte Holzmöbel in breiter Schicht in Stein übertragen worden. Das Ausgangsgebiet ist überall der Norden, wie ich schon 1904 an dem fortlaufenden Zickzack mit Füllungen in Mschatta — allerdings unter anderen Voraussetzungen (denen des Zeltes) — zu merken begann.

Als Beispiele in Holz selbst für die in Stein erhaltenen altkroatischen Schranken mit Giebeln darf ich nicht so sehr die verwandten Ikonostasen, die Bilderwände, heranziehen, die ihren Ursprung aus den antiken scenae frontis haben sollen, sondern muß nach dem hohen Norden Europas gehen, um dort noch Reste des alten Brauches nachzuweisen, das Schiff der Holzkirchen durch Schranken mit einer Tür in der Mitte und einem Giebel darüber in einen Altar- und einen Gemeinderaum zu trennen. Diese Zeugen sind in Finnland, und zwar nicht in den Steinkirchen, sondern in den alten Holzkirchen erhalten. Zunächst zeige ich die besterhaltene Einrichtung dieser Art, in der alten Holzkirche von Torneå (Abb. 70)[1]. Die Chorschranke zieht sich zwischen dem ersten Blockpfeilerpaar hin, den Pfeilervorlagen der kroatischen Tonnenkirchen, wie noch zu zeigen sein wird; man vergleiche vorläufig die Schranke der Lukaskirche bei Knin (oben S. 86). Man sieht die Schranke am Ende des Gemeinderaumes mit zwei mittleren Pfosten aufragen. Sie tragen in Torneå obeliskenartige Stützen von durchbrochener Arbeit zur Betonung des Einganges. Diese im Jahre 1784 entstandene Schranke zeigt keinen Giebel über der Tür. Hoch oben in Lappland, in Monioniska, hat Paulaharju die Reste einer anderen Schranke aufgenommen, die in der Mitte richtige Säulen mit Blattkapitellen und reicher Schrankenschnitzerei zeigen (Abb. 71). Die Kirche war 1661, die Schranke 1786 erbaut. Diese beiden Beispiele mögen nur dazu dienen, zu zeigen, wie hoch nach dem Norden die Kunstforschung gelegentlich gehen muß, will sie für die im Süden erhaltenen Steinkirchen der Germanen und Slaven den Vergleichsstoff herbeischaffen. Finnland bietet für die Heranziehung einer Möglichkeit des Ursprunges der altkroatischen Kirchenschranken noch mehr.

Ein vorzügliches Beispiel eines solchen, schwedisch „Korbalken" genannten Möbels ist in Hailuoto (Karlö) an der finnischen Westküste erhalten. Die 1612 erbaute Kirche ist heute aufge-

1) Nach Nerwander im Finsk Museum III, 1898, S. 91.

geben. Abb. 72 zeigt unter der flachen Tonne eine Wand mit einer Mitteltür, durch den Giebel gekrönt. Die Schranke selbst ist aus langen liegenden Blöcken hergestellt; aber über ihr stehen aus Holz gedrechselte Baluster, die den Deckbalken und die Oberwand tragen. Man beachte, daß auch hier die Schranke zwischen das erste Blockpfeilerpaar eingespannt ist. Ich

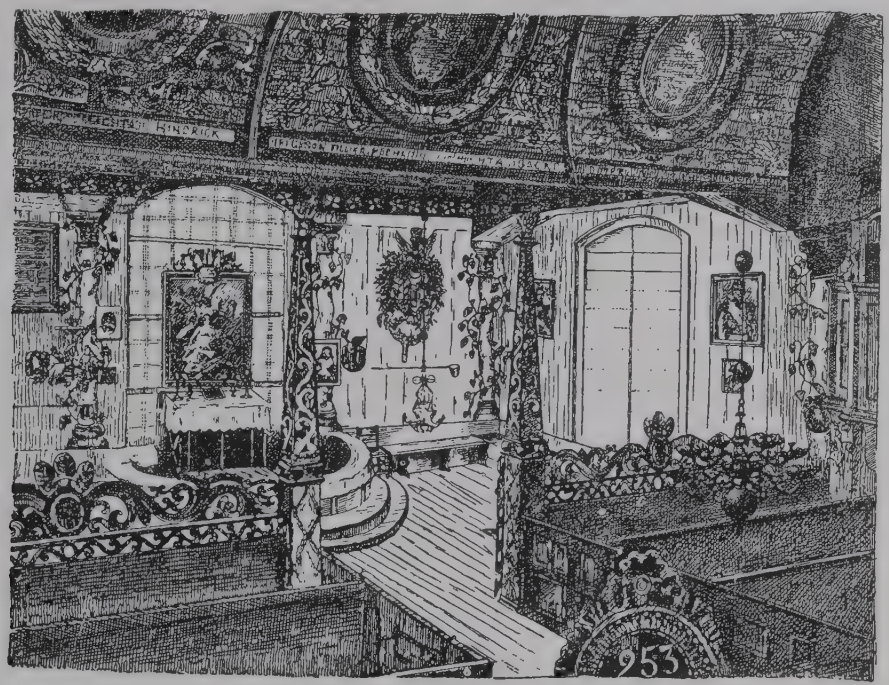


Abb. 70. Torneå, Holzkirche: Schranke.

kann noch ein zweites Beispiel von der finnischen Westküste, eine Schranke aus der Kirche von Pyhämää (Luoto), geben (Abb. 73)[1]. Man sieht nur den Oberteil der wieder durch Baluster geöffneten Schranke; doch ist der Giebel hier nicht in Holz gebildet, sondern gemalt. Als Krönung verschieden gefärbte Halbkreise an Stelle der Krabben und sonst volkstümliche

1) Nach einer Aufnahme des Nationalmuseums in Helsingfors. Die Photographie zu Abb. 72 erhielt ich mit der Angabe „Karlö". Ich weiß nicht, ob es sich nicht um die Rückansicht der Schranke in Pyhämää handeln könnte.

Ranken, einmal gefüllt mit einem Einhorn. Es gibt noch andere Schranken in alten finnischen Holzkirchen, so eine von 1726 in Paltamo bei Kajana im inneren Finnland, dann an der Küste in der kleinen sogenannten finnischen Kirche in Pargas usw. Wenn wir erst anfangen, über diese Dinge im Zusammenhang zu arbeiten, dürfte man bald nicht erst nach Finnland gehen müssen, um zeigen zu können, daß die Steinschranken in den altkroatischen Gebieten überall im Norden in Holz üblich waren, und nicht erst etwa eine Erfindung der Langobarden sind. Im übrigen hat W. Ramsay im Anschluß an Eusebius darauf verwiesen[1], daß die typische Ausstattung isaurischer Grabsteine, über die Margaret Ramsay arbeitet[2], auf solche Schranken zurückzuführen ist. Wir berühren also hier für die alt-

1) W. Ramsay, „Luke the physician", S. 323 ff.
2) Studies presented to Sir W. Ramsay, p. 346 ff. und 379 ff.

Abb. 71. Monioniska (Lappland): Reste einer Holzschranke.

christliche und frühmittelalterliche Kunst wichtige Fragen, in deren Zusammenhang die altkroatischen Belege eine Rolle spielen.

Die Krabbe. Spiralen auf Stielen, gewöhnlich in Reihen nebeneinander stehend, nennen wir Krabben. Stückelberg sah sie für eine national langobardische Erfindung und einen Vorboten der gotischen Krabben an. Zimmermann dagegen meint, sie seien nichts anderes als das barbarisierte antike Ornament des laufenden Hundes. Der Katalog des Donatusmuseums von Zadar 1912 sagt mit Recht zu Nr. 92, einem Gesimsstück, es sei geschmückt mit dem auf den altkroatischen Denkmälern „fast bei jedem Stück dieser Epoche wiederkehrenden" — und nun die Deutung — „Wellenbandmuster". Hier läuft darüber eine griechische Inschrift hin, vielleicht auf Matthäus 25, 36 bezüglich. Die Deutung „Wellenband" geht wohl im Zusammenhang mit der griechischen Inschrift auf die Antike zurück. Man bezeichnet diese Gestalt dort auch als „Laufenden Hund". Ich erwähne hier gleich noch ein zweites Beispiel einer solchen über einer Inschrift liegenden Reihe von „Kukke" (sing. Kuk), wie sie Radić nennt, einen Stein, den er in Prosvjeta I, S. 29, aus Sv. Spas in Cetina veröffentlicht mit der hier lateinischen Inschrift: suscipe vota que pro (tuo honore redimus).

Zumeist ist aber diese Streifenverzierung nicht liegend, sondern steigend gegeben. Ich verwende die Bezeichnung „Krabbe" im Anschluß an die in der Blüte der christlichen Kunst des Nordens (der sogenannten Gotik) übliche Bezeichnung für eine ganz ähnliche Gestalt. Schon Stückelberg, S. 39, hat diesen Namen gebraucht (ohne Begründung): „Es sind Ecken, die bald die Form eines Schiffschnabels, bald die eines lituus oder peduus annehmen und dicht nebeneinander gereiht sind. Ihre dekorative Funktion ist, einen Bogen oder Kreis, einen Hebel oder eine Fläche (Zažvić) zu bekrönen. Das Krabbenmotiv, dessen rein langobardische Erfindung kaum bestritten werden kann, haben wir beinahe nur an italienischen Monumenten gefunden (!)."

Man sieht, wie oberflächlich Stückelberg beobachtet. Italien tritt weit zurück neben den kroatischen und Alpengebieten, wo die Krabben fast bei jedem Stücke zu verzeichnen sind. Was den Ursprung anbelangt, so leitet Stückelberg die Krabbe (wie die Spirale) aus der Metallurgie her; es scheint ihm nicht wahrscheinlich, daß es aus dem uralten Motiv der Welle entstanden sei. Ich habe den Namen Krabbe schon einmal in meinem Buche „Altai-Iran und Völkerwanderung" verwendet für das, was ich dort lieber „Kreisstab" nannte. Auf einzelnen Goldgefäßen des Schatzes von Nagy Szent Miklos, der im südlichen Ungarn gefunden wurde, finden sich solche Krabben; ein Napf (Altai-Iran, S. 129) und die Buela-Butaul-Schale (Altai-Iran, S. 166) setzen ihren Zierat aus solchen Kreisstäben

ebenso zusammen wie die Riemenbeschläge aus Presztovasz, Blatnitza und Hohenberg (Altai-Iran, S. 251 ff.). Ich konnte das Motiv durch Asien bis nach China verfolgen, sowohl in Metall, Stein, wie Holz.

Hier handelt es sich zunächst nur darum, aus der Aufgabe, die die Krabbe zu erfüllen hat, d. i. zu bekrönen, und zwar vor allem Giebel

Abb. 72. Pyhämää, Holzkirche: „Korbalken" (Schranke).

und Bogen, und der Werkart ihren Ursprung zu erfragen. Ist es möglich, daß dergleichen von vornherein in Stein entstand, nicht etwa als freie Endigung, was das Motiv seinem Wesen nach ist und was es im gotischen „Wimperg", auf Fialen und Turmhelmen in Stein auch gebildet ist, sondern aufgelegt auf eine Grundebene, was dem Wesen der Endigung ins Gesicht schlägt.

Es fällt auf, daß an den sehr spitz gebauten Giebeln der altkroatischen Denkmäler wie in den Alpen der mit den Krabben besetzte Außenrand nicht nur durch den das Innenfeld rahmenden sonst glatten Rand, sondern durch eine über die Vorderfläche des Bandgeflechtes emporsteigende Schräge als vorstehend betont ist. An der Schräge sieht man gern Bogen gereiht. Ich kann mir nichts anderes denken, als daß wir in den Krabben eine viele Jahrhunderte überdauernde Ausstattung des Holzgiebels vor uns haben.

Neuerdings habe ich in die zweite Auflage meines „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" einen Aufsatz an den Anfang gestellt, in dem auch eine Verwendung des Türgiebels an dem friesisch-holsteinischen Bauernhaus als Schutz von Türen und Fenstern gegen das Dach bei Gefahren erwähnt wird, eine Ableitung, die dann für den Hausbau überhaupt gilt und schon bei den Altkroaten in Betracht kommen könnte.

Alle die vorgeführten Steine dürften farbig ausgestattet zu denken sein. Im Museum von S. Do-

natus in Zadar hängen Reste eines Ziboriums, geschmückt ausschließlich mit dreistreifigem Bandgeflecht, allerdings neu aufgefrischt, das goldfarben bald auf rotem, bald auf blauem Grund liegt. Ein Stück ist fast vollständig, das andere ergänzt, wie mir Direktor Bersa versicherte, hinzufügend, daß man auch sonst Spuren dieser wechselnden Färbung des Grundes an solchen Bruchstücken von Schmuck begegnen könne. Auf dem einen, noch in den ursprünglichen Farben erhaltenen Stücke, das die rechte untere

Abb. 73.
Pyhämää, Holzkirche: Schranke.

Ecke einer etwa 0·45 m hohen, 0·30 m breiten (nach Augenmaß) Platte gibt und unten (so wie es heute hängt) einen laufenden Hund zeigt, sind die Zwischenräume zwischen den Stielen der Spiralen einmal rot, einmal blau gefärbt. Das Hauptfeld zeigt ein Rautennetz, auf dessen Kreuzungen Kreuze liegen. Der Grund ist in der Hauptdiagonale durchweg rot, in der Diagonale darüber blau, sonst bald rot, bald blau gefärbt. Das Muster selbst ist vergoldet. Ich werde unten noch ein Kapitell aus Rab (Arbe) zeigen, das durch Glas und Bleifüllungen ebenfalls auf farbigen Schmuck hinweist. Diese Art erinnert an die Ausstattung gewisser Schlitten aus dem norwegischen Osebergfund mit Silberknöpfen, wovon später noch zu reden sein wird.

Man denkt auch an jene Glasfläschchen in der Art unserer elektrischen Birnen, die, mit buntem Wasser gefüllt, mit dem langen Ende in Stuckrosetten befestigt, von den Westgoten in Spanien verwendet wurden. In Friaul ist eine der Berühmtheit werte Ausstattung dieser Art in S. Maria della Valle in Cividale mit ihren persischen Stukkaturen und solchen Fläschchenresten erhalten. Auch die Kroaten dürften diese Art Schmuck gekannt haben, wenn ich die eigentümlichen Rundkörper in den Nischengewölben von Sv. Trojstvo bei Split von unten richtig erkannt habe. — Ich kehre nun wieder zu der allgemeinen Frage nach einer altslavischen Kunst zurück.

*

Haben andere slavische Völker keine so alten Denkmäler? Gewiß, vor allem die Čechen. Aber sie zeigen durchaus nicht jenen Reichtum an Bauformen, den wir bei den Kroaten finden und entbehren vor allem vollständig jener Zierreste von Kirchenmöbeln in Stein, deren reichen Schmuck wir als das sicherste Kennzeichen der nordischen und frühchristlichen Kunst der Slaven und Germanen ansehen. Im Norden wurde eben länger als an der Adria am Holze festgehalten. Die altčechischen Bauten bringen öfter, als es in Dalmatien der Fall ist, den kreisrunden Typus. Er ist bei den Kroaten selten, was darauf schließen läßt, daß sie den Steinbau vor ihrer Einwanderung nicht sehr ausgiebig verwendet haben dürften. Man lese darüber die Zeitschrift „Slavia“ 1924, S. 415 ff. (unten wieder abgedruckt) nach. Immerhin gibt es zwei Vertreter, die deswegen besondere Beachtung verdienen, weil sie mit nordslavischen Beispielen verglichen werden können. Wenn man mit dem späten Rundbau von Vis (Abb. 31) die čechischen Rotunden vergleicht, die mit dem Jahre 874 einzusetzen scheinen, dann sieht die Viser, völlig erneute Kirche dem Typus nach fast älter aus.

Das čechische Material ist zusammengestellt von Lehner, „Dějiny umění národa českého", Bd. I, 1.

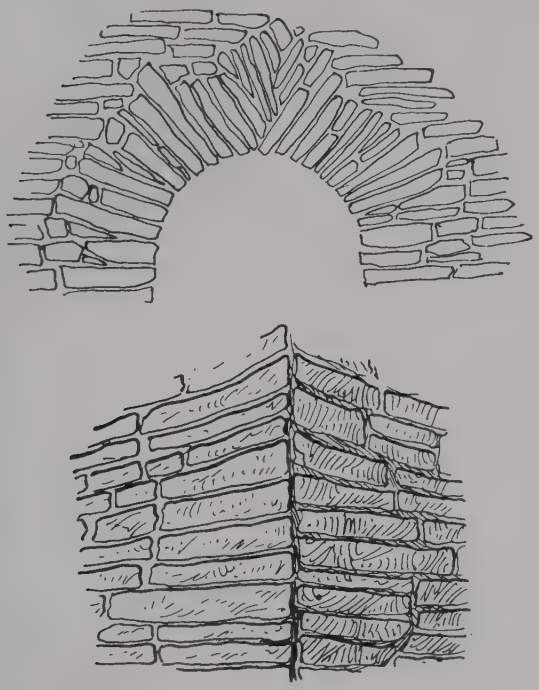


Abb. 74—76.
Krakau, Wawel: Grundriß und Einzelheiten.

Das Hauptgebiet für den Vergleich der altkroatischen Bauten und ihrer Voraussetzungen wird der Osten Europas werden. Hier sei zunächst

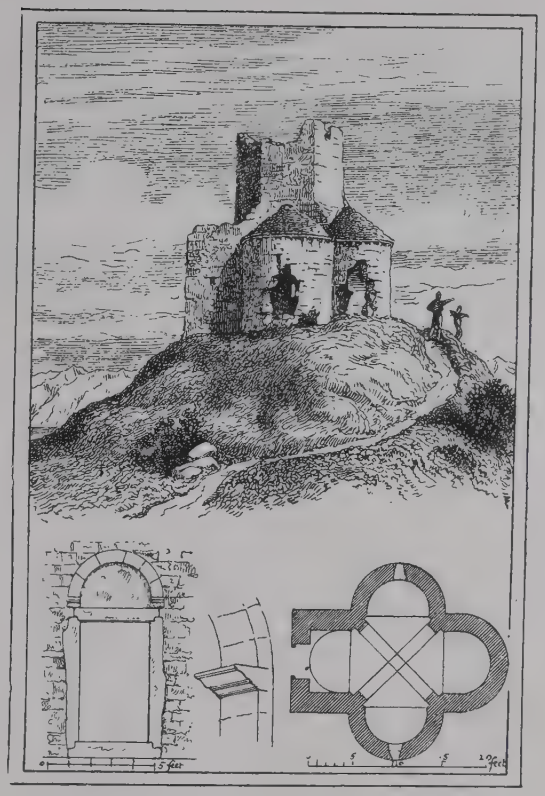


Abb. 77—80. Nin, Sv. Nikola: Ansicht, Grundriß und Einzelheiten.

nur das Wenige vorgebracht, was wir vom ältesten Steinbau der Polen und ihrem Zierat wissen. Auf dem Wawel in Krakau wurde ein Vierpaß von ähnlicher Art wie Sv. Nikola in Nin

Abb. 81. Krakau, Wawel: Vermauerter älterer Rest.

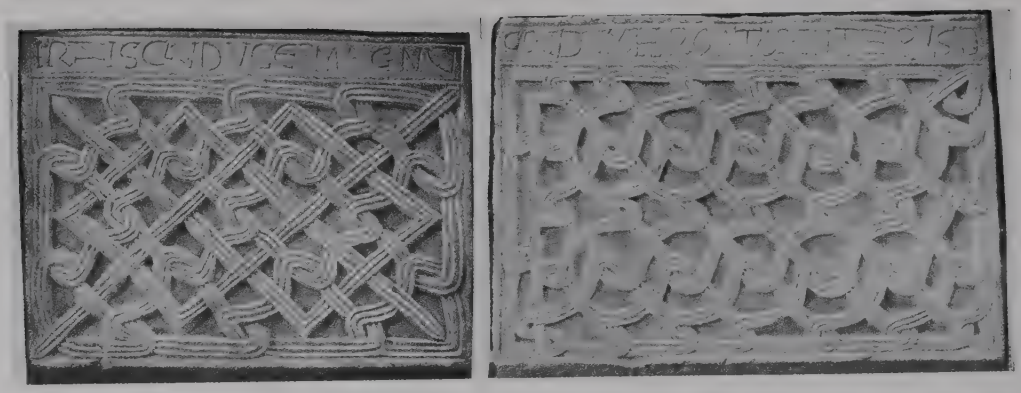


Abb. 82. Knin, Altkroatisches Museum: Drzislav-Platten.

gefunden, weswegen ich die beiden Kirchen hier im Grundriß nebeneinander abbilde (Abb. 74—76 und 77—80). Man sieht, beide zeigen in der gewölbten Decke vier halbrunde Nischen, die sich um ein mittleres Quadrat legen, dessen Ecken abgestumpft sind, in Krakau so, daß man dem Ganzen einen Kreis statt eines Quadrates unterlegen möchte, während in Nin vier Pfeilervorlagen, durch breite Rippen miteinander verbunden, zu sehen sind. Also im Grunde die gleiche Form, beide auch aus Bruch- und Feldsteinen errichtet, und von jenen typisch kleinen Ausmaßen (die Halbkreise in Nin haben nur 2·10 m, in Krakau 2·60 m Seitenlänge), die für die vorromanischen Gewölbebauten so bezeichnend sind. Dazu hat der Bau in Krakau hufeisenförmige Konchen, während die Nikolakirche in Nin typisch altkroatisch darin ist, daß sie am Eingang einen rechteckigen Kreuzarm zeigt, der erst durch die Trichternischen in das Halbrund des Gewölbes übergeleitet wird.

Nicht weniger beachtenswert beim Vergleich mit der kroatischen Kunst ist eine Schmuckplatte, die ebenfalls auf dem Wawel in Krakau vermauert gefunden wurde (Abb. 81. Ich gebe die Abbildung unten nochmals besser.). Bei genauer Analyse dieses zweistreifigen Bandgeflechtes wird man erkennen, daß es sich um Dreieckschleifen handelt, die ganz aus freier Hand, d. h. ohne jede Regelmäßigkeit, in vier Reihen übereinander mit einem oben abschließenden Zickzack verflochten sind. Ich stelle daneben eine der beiden

Abb. 83. Ston, Mihajlokirche: Fenster.

Platten Drzislavs, die auf dem Kapitul bei Knin gefunden wurden (Abb. 82). Man sieht hier ein sehr ähnliches Ornament, nur dreistreifig: die Dreieckschlingen hängen vom Rande aus in das Feld herein und sind darin mit Kreisen, in der Mitte mit sphärischen Rauten verflochten. Die Inschrift nennt einen dux Hroatorum und einen dux magnus, vielleicht aus der Zeit des Drzislav (969—997), vielleicht auch aus früherer Zeit. Die Herren, die sich in den Sprawozdania komisyi do badania historyi sztuki w Polsce von 1905 mit diesen Dingen beschäftigt haben, würden heute erkennen, daß sie die Lösung der Ursprungsfrage viel näher als etwa in Irland oder in Asien finden konnten. Zwar steht das Stück vom Wawel dem iranischen Kreise näher als das kroatische darin, daß es zwei- und nicht dreistreifig ist, aber der gemeinsame Boden ist doch der nordische, wovon noch unten ausführlich zu sprechen sein wird.

Ich gebe zum Schluß wenigstens ein Beispiel der Ausstattung der altkroatischen Bauten selbst, nicht nur der Möbel im Innern. Abb. 83 zeigt nach einer Aufnahme Dr. Bjelovučić ein Fenster von der Mihajlokirche in Ston. Man sieht in der Innenlaibung und außen herum eine der später üblich werdenden Ranken, hier durch dreistreifige Bänder abgeschnürt. Es schließt oben mit dem Pi-förmigen Aufsatz. Eine Tür von ähnlicher Art ist in Dubrovnik an Sv. Bartul beim Bischofspalaste, von der Stephanskirche stammend, erhalten.

II. DIE BISHERIGEN BESCHAUER DER ALTKROATISCHEN KUNST

Die Beschauerforschung, d. h. die Feststellung der verschiedenen Meinungen über ein und dieselbe Sache und ihre planmäßig vergleichende Auswertung, hat den erzieherischen Wert, durch Beobachtung der persönlichen Stellungnahme bei anderen in sich selbst den wissenschaftlichen, d. h. sachlichen Beobachter auszubilden. Bevor ich in die Untersuchung von Entwicklungsfragen eintrete, möchte ich daher alle jene wertvollen Arbeiten nennen, die bisher über die altkroatische Kunst geschrieben worden sind, entweder indem man diese im Zusammenhange der Gesamtvorführung der Denkmäler Dalmatiens zur Sprache brachte oder (wie das bisher gern üblich war) als einen Teil der langobardischen Kunst behandelte oder endlich — und das sind für uns natürlich die beachtenswertesten Äußerungen — sich im besonderen gerade mit der altkroatischen Kunst selbst beschäftigte. Ich gebe die Liste in der alphabetischen Reihenfolge der Verfasser:

Bersa: Ricerche sulle origini della chiesa di S. Donato in Zara. Zara 1922.

F. Bulić: „Hrvatski spomenici u Kninskoj okolici uz ostale suvremene dalmatinske iz dobe narodno-hrvatske dinastije", im Namen der südslavischen Akademie herausgegeben.

R. Cattaneo: „L'architettura in Italia dal secolo VI° al mille circa." Venezia 1888.

L. Dietrichson (und Munthe): „Die Holzbaukunst Norwegens", 2. Auflage. Dresden 1893.

A. Dudan: „La Dalmazia nell'arte italiana, venti secoli di civiltà." 2 Bände. Milano 1921/22.

R. Eitelberger v. Edelberg: Gesammelte kunsthistorische Schriften, IV: „Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Stona, Zara, Sebenico, Traù, Spalato und Ragusa." Wien 1884. Zuerst 1861 im Jahrbuch der Zentralkommission, Bd. V, veröffentlicht.

D. Frey: „Die mittelalterliche Baukunst Dalmatiens.“ Mitteilungen der Zentralvereinigung der Architekten, IV. Wien 1911, Heft 9.

C. M. Iveković: „Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Dalmatien.“ Wien 1910.

T. G. Jackson: „Dalmatia, the Quarnero and Istria with Cettigne in Montenegro and the Island of Grado.“ Oxford 1887. 3 Bände.

L. Jelić: „Contributo alla storia d'arte in Dalmazia.“ Supplemento al „Bullettino d'archeologia e storia dalmata“ XXXV, 1912.

U. Monneret de Villard: L'architettura romanica in Dalmazia.“ Milano 1910. (S.-A. aus der Rassegna d'Arte 1910.)

F. Radić: „Starohrvatska Prosvjeta, glasilo hrvatskoga družtva v Kninu.“ 1895—1904.

B. T. Rivoira: „Le origini dell'architettura lombarda.“ 1901—1907.

J. Strzygowski: „Der Völkerwanderungsstil.“ Preußische Jahrbücher, Bd. 73, 1893, S. 448 f.

F. v. Šišić: „Geschichte der Kroaten.“ Erster Teil (bis 1102). Zagreb 1917.

E. A. Stückelberg: „Longobardische Plastik“, 2. Auflage. Kempten-München 1909. Wenn ich die 1. Auflage hereinziehe, wird das ausdrücklich gesagt.

M. Vasić: „Architektura i skulptura v Dalmaciji od početka IX. de početka XV. vjeka.“ Beograd 1922.

M. G. Zimmermann: „Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter.“ Leipzig 1897.

Ich möchte nicht in die Untersuchung eintreten, ohne eines Mannes zu gedenken, der zwar weniger literarisch, um so mehr aber als hingebender Lokalforscher gewirkt hat, und dessen Name dauernd mit dem bedeutendsten Fundort altkroatischer Altertümer verknüpft ist, Frà Luigi Maruns, und seiner Tätigkeit in Knin. Es ist schon oben, S. 91, bemerkt worden, daß Knin bisher von der europäischen Forschung fast gänzlich vernachlässigt worden ist. Es sei daher hier mit einem Worte auf diesen Hauptort altkroatischer Kunst eingegangen.

Knin. Diese vergessene altkroatische Stadt, die erst durch Ausgrabungen in ihrer vollen Bedeutung erkannt wurde, liegt am Abhange der Dinarischen Alpen und dem Oberlaufe der Krka, da, wo ein Nebenfluß aus dem Gebirge nach dem Meere zu vorbricht. Über dem Orte steigt eine Burg an, die Gradina, die jetzt die römischen Altertümer der Gegend beherbergt und hoffentlich bald auch das kroatische Museum aufnehmen wird, das jetzt unwürdig in engen, feuergefährlichen Räumen im Orte selbst untergebracht ist. Es zusammengestellt zu haben, ist das Verdienst seines jetzigen Vorstandes Frà Luigi Marun. Der Tag war gegeben, als beim Bahnbau 1885 etwa 8 km südöstlich von Knin an einem „Biskupija“ genannten Hügel und dann noch viel ausgiebiger bei der Durchquerung des einen guten Kilometer östlich von Knin gelegenen Hügels „Kapitul“ am rechten Ufer der Krka eine unerhört große Menge von Steinschmuck und Inschriften gefunden wurde. Die Ausgrabungen leitete Frà Luigi, ein Verein „Kninsko starinarsko Družtvo“ trat ihm zur Seite. So entstand eines der in seiner Art reichsten und eigenartigsten Lokalmuseen der Welt. Mit ihm allein schon und den Ruinenstätten in der Umgebung von Knin läßt sich die Geschichte der altkroatischen Kunst schreiben. Frà Luigi hat daher nicht so Unrecht, wenn er trotz mancher älterer Museumsbestände in Zadar und Split, das Museum „Prvi Hrvatski Muzeum“ nennt. Wie Nin liegt auch Knin an der Stelle einer älteren Siedlung, und wenn es hier vielleicht auch nur eine römische Besatzung aus Burnum war, das nicht weit davon an der Krka lag. Ist Nin wichtig besonders für die Anfänge der altkroatischen Kunst, so sind in Knin wertvolle Reste aus allen Jahrhunderten gefunden worden, wenn auch der Nachdruck schließlich

Abb. 84. Knin, Museum: Gruppe von Zierplatten.

Abb. 85. Knin, Museum: Gruppe von korinthischen Kapitellen.

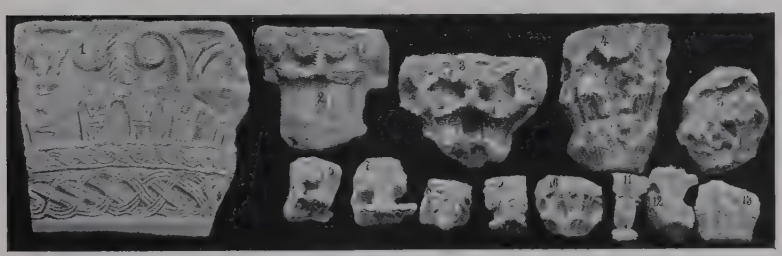


Abb. 86. Knin, Museum: Korbkapitell und Reste von korinthischen Kapitellen.

auf das 11. Jahrhundert gelegt werden muß, als um 1050 König Peter I. Kresimir einen Bischof von Knin mit den Rechten dessen von Nin bei der Kirche S. Maria einsetzte, die man auf dem Hügel Kapitul sucht und deren Entstehungszeit umstritten ist (Nebentitel S. Bartolomeus, wie der Dom zu Split S. Maria zugleich S. Dojmo heißt). Sie war fast vollständig zerstört und wurde erst durch Ausgrabungen wieder festgestellt. Wahrscheinlich lag sie in der Nähe einer villa regalis, weil der Bischof zugleich Siegelbewahrer war. Soweit Bulić vor fünfunddreißig Jahren. Inzwischen wurden weitere reiche Funde gemacht, die den Stolz des Museums von Knin bilden und über die die Zeitschrift „Starohrvatska Prosvjeta" laufend berichtet. Sie wird neuerdings wieder weitergeführt.

Die Hauptmasse dieser Funde sind Steine mit Bandgeflechten. Bulić, der den Bestand von 1888 veröffentlichte, urteilte nach dem Vergleich mit verwandten Steinen in Italien und der Branimir-Inschrift, daß es sich um Reste des 9. und 10. Jahrhunderts handle, d. h. aus den letzten Jahrhunderten der zweiten Periode der altchristlichen Kunst: Rohault de Fleury, „La Messe et ses monuments", habe das Ornament schon für das 9. Jahrhundert festgelegt; danach sei auch die Marienkirche auf dem Kapitul schon vor 1040 entstanden. Damals war inschriftlich in Biskupija auch eine Kirche der Maria und des Stephanus bekannt. Bezüglich der Schmuckplatten sei hier gleich die Auffassung Dudans (I, S. 78) erwähnt, der vom „Wimperg" sprechend sagt, dieser wandere ins Innere bis nach Tenino (Knin), ove la mano barbarica ne ridusse tutta la grazia latina ad una monstruosità.

Im Museum in Knin ist der Versuch gemacht, die Steine nach den kroatischen Fürsten und Königen zu ordnen. Es wäre gut, wenn man diesen Anlauf auf Grund der sichergestellten Steine fortsetzen möchte. Ich gebe in Abb. 84, um von der bunten Mannigfaltigkeit des Gefundenen eine Vorstellung zu vermitteln, eine Gruppe von Zieraten und in Abb. 85, 86 eine Reihe von Kapitellen nach Zinkstöcken, die mir Fra Luigi Marun zur Verfügung gestellt hat. Sie zeigen die verschiedenen Bemühungen, sich mit der den Kroaten neuen Form des Kapitells auseinanderzusetzen. Das korinthische Kapitell kommt immer wieder vor, daneben das Korbkapitell. Abb. 87 zeigt einen Aufsatz in

Abb. 87. Knin, Museum: Aufsatz.

drei Blattreihen übereinander, mit einem konischen Knopf am Ende. Das Beispiel steht nicht vereinzelt.

Es ist bezeichnend, daß hier in der Umgebung von Knin an all den Orten, die durch die altkroatischen Reste bekannt wurden, auch römische Altertümer in großer Menge zutage kamen. Einen nach diesen Orten geordneten Katalog von Patsch findet man in den Wiss. Mitteilungen

aus Bosnien V, 1897, S. 177 ff. Von bekannten römischen Punkten seien genannt Burnum, Municipium Magnum, Promona, Scardona u. a. Man darf sich das alte Knin der kroatischen Königszeit nicht als den jetzigen kleinen Ort vorstellen, vielmehr umfaßte die Stadt das flache Feld des jetzigen Dorfes Biskupija bis Kossovo, also das ganze sogenannte Kossovo polje. (Vgl. Vjestnik hrv. arch. dr. X, 1888, S. 104.) Wir besitzen eine Beschreibung des Ortes aus dem Jahre 1746 von Vinjalić, die ich hier abdrucke. Er geht vom heutigen Knin und der Gradina aus: „Più al in sù verso ostro vi è la villa Biskupia lontana circa tre miglia a diretta linea della fortezza, perchè se si và a cercar i ponti (Topolje), ve ne sono più di sette. Qui vi sono tre ruine di fabbriche; la più vicina è la più intatta: questa è una rotonda ottangolare, par che sia stata chiesa all'antica. Dalla parte di levante si vedono le vestigie d'una fabbrica; per quello io potei rilevare è stato il palazzo delle delizie del Vescovo. La seconda è una fabbrica bislunga; vien chiamata al presente Chiesa di S. Luca, questa bisogna che fosse Parrochia, perchè all'interno ha un gran cimitero con pietre di straordinaria grandezza sopra la sepoltura. Fra queste due più al disotto verso tramontana vi sono le vestigia d'un altra chiesa; ora è cimitero de scismatici."

Es ist nicht bald ein Kunstkreis so sehr der Spielball willkürlicher Beurteilung geworden wie der altkroatische, vor allem wohl deshalb — wie ich im vorliegenden Buche zeigen zu können hoffe —, weil alle Voraussetzungen fehlten, ihn überhaupt beurteilen zu können. Bevor ich diese Lücke aufzudecken suche, möchte ich im vorliegenden Abschnitte die bisher geäußerten, verschiedenen Meinungen in der Absicht vorführen, in die Fragestellung einzuführen. Ihrer sind nicht wenige, weil die südslavischen Länder wie ein Puffer zwischen Ost- und Westeuropa liegen und man bald von der einen, bald von der anderen Seite eine Erklärung geben zu können hoffte. Außerdem liegt dieses altslavische Kunstgut auf altrömischem Boden und berührt in ganz breiter Küste die Adria, so daß erst recht diejenigen mit einer Erklärung schnell zur Hand waren, die in allem und jedem Rom und das Mittelmeer am Werke sehen. Man begreift daher vollkommen, wenn sich das kroatische Volk und seine Gelehrten um diese zweifelhaften und bald in diesem, bald in jenem Lichte dargestellten Dinge nicht viel kümmerten und lieber bereit waren, die ganze Angelegenheit als eine verdächtige zu behandeln und jeden, der darüber etwas neues sagen zu können glaubt, womöglich für einen Schwätzer anzusehen. Ich habe diese Stimmung besonders von humanistischer Seite am eigenen Leibe zu spüren bekommen. Ich kann hier in der deutschen Ausgabe dieses zuerst kroatisch erschienenen Buchteiles auch die mehrfachen Äußerungen von L. Karaman, eines Vertreters der Dvořákschule, über die kroatische Ausgabe hereinziehen und so schon im vorhinein zeigen, wie die Arbeit in humanistischen Kreisen beurteilt werden wird. Sehen wir uns also im vorliegenden Abschnitte zunächst einmal etwas näher an, wie durch Äußerungen der verschiedensten politischen, kirchlichen und Bildungslager eine so heillose Lage entstehen konnte.

Der erste, der sich ernstlicher und mit voller Kenntnis des Standes der Kunstgeschichte seiner Zeit mit dem Kernlande des Altkroatischen, mit Dalmatien, beschäftigte, war R. Eitelberger. Er hat die Grundlage der Denkmalkunde geliefert und manches festgestellt, was heute verschwunden ist. Für die altkroatische Zeit hatte er weiter kein Verständnis. Auch der Nächste, der versucht hat, die dalmatinische Kunst durchzuarbeiten und eine Übersicht ihres Verlaufes zu geben, Jackson, kennt in seinen Geschichtstabellen für die dalmatinische Architektur I, S. 226 ff., keine kroatische Periode; er läßt der

römischen die byzantinische von 535—1102 und dann die ungarische und venezianische Periode 1102—1409 folgen. Einleitungsweise (I, S. 206 bis 213) gibt er eine Übersicht, die gleich damit beginnt, die Geschichte der dalmatinischen Architektur sei eine Epitome, d. h. ein kurzer Auszug der Baukunst des südlichen Europa. Der byzantinische Einfluß herrsche in diesen rohen, kleinen Bauten vor; kleine und große Basiliken wechselten mit eigentlichen Kuppelbauten, eigenartig sei nur die Kuppel mit Trichternischen. Bauten wie Sv. Trojstvo in Split oder Sv. Orsola in Zadar könne er sich nur denken als abgeleitet vom Dom in Split. Die Denkmäler gingen von 800—1100, am Anfange stehe etwa S. Pietro vecchio ohne originelle Details, am Ende S. Domenica, beide in Zadar, mit den ersten furchtsamen Versuchen einer eingeboren dalmatinischen Kunst. Glücklicherweise sei das Hauptdenkmal S. Donatus genau um 810 datiert.

Welche Fülle ahnungsloser Behauptungen sich in diesem Bekenntnis von 1887 verbirgt, kann nur der ermessen, der es etwa in Knin liest, das damals, als Jackson schrieb, bereits entdeckt war, aber leider von ihm nicht berücksichtigt wurde. Jackson, der Architekt, brachte auch für die Frage der Ausstattung durch Bandgeflechte kein rechtes Verständnis auf. An keiner Stelle seines Buches spricht er darüber ein beachtenswertes Wort. Man lese die Kritik von Radić im Vjestnik hrv. arch. dr. X, 1888, S. 117 ff., und XI, 1889, S. 14 ff.

Die altkroatische Kunst teilt das Schicksal der langobardischen. Diese wurde schon 1827 von Rumohr in seinen italienischen Forschungen dagegen in Schutz genommen, von „Barbaren" geschaffen zu sein. Man lese nur nach, wie er und Graf Cordero 1829 vorgingen, um wahrscheinlich zu machen, „che i Longobardi, barbari ancora quando scesero in Italia, non poterono avere nè architetti nè architettura propria". Wird genau das gleiche nicht heute noch von den Südslaven gesagt? Man schreibt unentwegt nach, was Rumohr vor hundert Jahren von den Langobarden gesagt hat: Alle Kunstarbeiten ihrer Zeit sind dem Entwurf nach römisch oder altchristlich (byzantinisch), allein der Ausführung nach schon ungleich roher und formloser als ähnliche der nächstvorangegangenen Epoche der gotischen Herrschaft[1]. Die Kroaten sind danach natürlich noch größere Barbaren als die Goten, und es gilt als unsicher, ob sie nicht den Alanen oder gar den Hunnen oder Avaren gleichzustellen seien.

Die bahnbrechende denkmalkundliche Tat hat für das 6.—11. Jahrhundert in Italien Cattaneo, an Cordero anschließend, 1888 verrichtet. Er war nur leider so blind gegen alles, was nicht Rom oder Byzanz hieß, daß ihm gar nicht einfiel, Italien und Dalmatien zu trennen oder gar zu untersuchen, ob in dem einen Falle die Germanen, in dem anderen die Slaven am Werke wären. Von letzteren gar nicht zu reden, berichtet er (S. 239) vom Patriarchen Fortunatus (803—826), dieser habe „magistros de Francia", also vom Hofe Karls des Großen, kommen lassen, um ein Baptisterium herzurichten. Cattaneo tritt ganz entrüstet zurück: war es wirklich der Mühe wert, Künstler aus dem fernen Frankenlande bis in den fernen Osten der Lagunen zu rufen, um ein kleines Gebäude, wie das achteckige Taufgebäude in Grado, herzustellen: „Quasi che nell'estuario e nella restante Italia non vi fossero allora costruttori capaci di racconciarlo." Mit solchem Hochmut und solcher Voreingenommenheit schrieb man Kunstgeschichte. Wie wir heute von dem Frankenreiche denken, lese man bei G. H. Hörle, „Frühmittelalterliche Mönchs- und Klerikerbildung in Italien", Freiburg i. Br. 1914, nach; bald wird man die Augen aufmachen und den Norden als Ganzes — auch in Italien und auf dem Balkan, im gegebenen Falle in Dalmatien — zu sehen beginnen.

1) Vgl. meine „Krisis der Geisteswissenschaften", S. 43.

Die Italiener sind in den Spuren Cattaneos weitergegangen. Da dieser Byzanz als den gebenden Teil im Bauen und Ausstatten der Kunst des 7.—11. Jahrhunderts ansah, konnte es den Anschein gewinnen, als wenn die Kroaten (als eine Art Vermittler zwischen dem östlichen Balkan und Oberitalien) die Motive früher übernommen und nach dem Westen weitergegeben hätten als Italien unter den germanischen Eroberern.

Gegen diese Anschauung wendet sich nun Rivoira. Am entschiedensten und klarsten hat gegen die Priorität der Kroaten im Bauen und Ausstatten einer seiner Anhänger, Monneret de Villard, Stellung genommen. Indem er die Denkmäler auseinanderreißt, die Rotunden noch der altchristlichen Kunst, die Kuppelbauten über dem Quadrat aber dem 11. Jahrhundert zuweist, behält er für die Kroaten selbst so ärmliche und kindliche Bauten übrig (wie S. Maria bei Solin) (Abb. 88), daß er daraufhin S. 34 sagen kann: „Il popolo croato era, chechè si voglia dire, un popolo barbaro, privo di qualsiasi tradizione artistica, dalla vita nomade e povera, che non poteva operare ne questo ne alcun altro miracolo." Ich hoffe, daß mir dieser, im übrigen weitblickende Mailänder Forscher, dem ich so viel für die Ausbreitung der Ideen meiner auf die Klarstellung der Rolle des Ostens abzielenden Arbeiten zu danken habe, vielleicht auch helfen wird, wenn es gilt, den Norden zu entdecken und den europäischen Süden auf dessen Anteil abzusuchen, ob es sich nun um Iran und Armenien oder den europäischen Norden selbst handelt. Es kommt nicht darauf an, ob die altkroatische Baukunst hinter der Lombardei zeitlich und künstlerisch zurücksteht, sondern darauf, daß beide Vorposten des Nordens im Süden sind, bald die eine, bald die andere Gruppe vorauseilt, bis Kirche und Kloster des Abendlandes von den beiden Gallien und dem Rhein her eine Art, die sogenannte romanische, allgemein durchsetzen[1]. Monneret behauptet S. 36, die ärmlichen Bauten der kroatischen Bani seien „di maestranze inabili derivate dalla Lombardia e della scuola Ravennate", geholt von Pilgerfahrten nach Cividale im Friaul. Kein Denkmal zeige, weder in Werkart noch in Form, irgend eine Erfindung, die gestatten würde, an der Annahme festzuhalten, daß die dalmatinische Kunst irgend eine Art Priorität beanspruchen dürfe. Ich sehe den Gegensatz der beiden Gruppen von vornherein im Gewölbebau der Kroaten gegenüber den holzgedeckten Basiliken der Langobarden — immer von der breiten Schicht gesprochen. Auch im Schmuck gibt es Unterschiede.

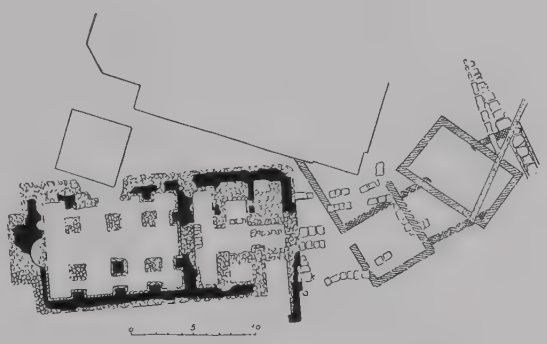


Abb. 88. S. Maria in Salona: Grundriß.

Für ähnlich unselbständig hält die Kroaten D. Frey: „Ein Leben in Kampf und Gefahr ließ eine eigene schöpferische Kraft nicht aufkommen, so konnten, als nach den Zeiten der Zerstörung wieder das Bedürfnis nach einer Bautätigkeit erwachte, nur fremde Beispiele mit ungeschulter, schwerer Hand, unverstanden und ins Kleinliche verzerrt, nachgebildet werden. Dalmatien lag zwischen zwei Kunstsphären: im Westen die longobardische Kunst Oberitaliens, im Osten Byzanz. Der longobardische Einfluß ist in den kirchlichen Beziehungen des Landes

1) Vgl. darüber und über den Zusammenhang mit dem Holzbau „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas".

zu Italien gegeben. Nach der Christianisierung der Slaven hatten sich Bande speziell zu Oberitalien enger geknüpft, da Dalmatien dem Patriarchat von Aquileja unterstand. Diese Beziehungen sind auch geschichtlich nachweisbar. Ein altes Missale, jetzt in Aquileja, enthält die Namen der Wallfahrer und Besucher eines heiligen Ortes, unter denen sich zahlreiche Fürsten und später Könige befinden. Diese haben zweifellos italienische Baumeister und Steinmetze nach Dalmatien hinübergenommen. Die longobardischen Baumeister, magistri comacini, waren schon seit dem 7. Jahrhundert ein durch die Edikte der Könige Rothari und Luitprand wohlorganisierter Stand und erfreuten sich weit und breit der größten Beliebtheit." Das erzählt uns Frey, bevor er noch einen einzigen Bau vorgeführt hat.

„Der byzantinische Einfluß gründete sich auf die politische Oberhoheit Konstantinopels über die dalmatinischen Städte und eine, wenn auch nur lose Abhängigkeit der kroatischen Župane von Byzanz." Es wird dann die Nachahmung der byzantinischen Hofämter im kroatischen Hofstaate erwähnt und die Herrschaft, z. B. der byzantinischen Kunstindustrie, über ganz Europa. „Es ist selbstverständlich, daß Dalmatien, das den natürlichen Handelsweg zwischen Osten und Westen bildete, diesem Einfluß unterliegen mußte. Zeitlich geht der longobardische Einfluß im allgemeinen dem byzantinischen voraus; er erstreckt sich ungefähr bis in das 10. Jahrhundert; doch zeigen sich beide Einflüsse auch zeitlich nebeneinander."

Nichts leichter als Kunstgeschichte schreiben, wenn man zuerst in den Schriften der Historiker nachliest, wie die Dinge von vornherein aufgefaßt werden müßten. Je weniger jemand in das Treiben der Geschichtsforschung eingeweiht ist, desto glaubensseliger wird er natürlich sein und auch, wenn er halb und halb Fachmann ist, doch ganz vergessen können, die Dinge zuerst einmal als deren Werkzeug mit eigenen Augen zu betrachten. Ähnlich einfach kommt zu seiner Auffassung nur noch ein Politiker, wie etwa der Italiener Dudan im ersten Bande S. 66 f. Er macht Eitelberger zu einem großen Slavenfreunde im Solde Österreichs und meint, von außen habe in Dalmatien nie etwas eindringen können, vor allem nichts Byzantinisches, weil die Seele Dalmatiens in der Kunst immer rein römisch-lateinisch geblieben sei. Vor allem wird natürlich jeder Gedanke einer kroatischen Mitarbeit als stupefacente e puerile abgelehnt, ähnlich wie Diehl meine Stellungnahme für die Armenier gegen Byzanz un paradoxe un peu puéril genannt hat. Von „kroatischer" Kunst reden, nennt Dudan S. 73 farneuticare di un'arte croata.

Stückelberg, der zuerst wenigstens die langobardische Plastik etwas genauer angesehen hat, war Professor der Altertumskunde an der Universität Basel und geaichter Historiker. Und doch gibt es nicht bald ein kennzeichnenderes Bild des Zustandes der Kunstforschung den kroatischen Denkmälern gegenüber, als wie gerade Stückelberg die Frage der altkroatischen Kunst im Schlepptau des Westens behandelte und den ganzen reichen Schatz, den Radić in der Prosvjeta ausbreitete, unbeachtet ließ. Bezeichnend ist die Art, wie Stückelberg, der doch die Pflicht gehabt hätte, ähnlich wie Cattaneo für die langobardischen, so die Prosvjeta für die kroatischen Denkmäler zu benutzen, sich S. 4 mit Dalmatien auseinandersetzt: „Dalmatinische Denkmäler longobardischen Stils haben Radić in den Atti del II. Congresso di archeologia christiana (1902, p. 367—377), Marun in Starohrvatska Prosvjeta (Knin 1896, p. 116—123) veröffentlicht." Stückelberg weiß gar nicht, daß die Prosvjeta eine Zeitschrift ist, und Marun an der zitierten Stelle nur die Kirche von Zažvić vorlegt. Er hat das Zitat aus den Atti übernommen.

Noch ein Wort über Stückelbergs Annahme bezüglich des langobardischen Zierates selbst, von

dem er ja den kroatischen gar nicht trennt. Er reimt sich die Dinge nach seinem Kopf zusammen, indem er S. 5 von vornherein annimmt, daß der langobardische Zierat „eigens für die Bearbeitung des Steines erfunden wurde". Das geschah (S. 16), indem die Langobarden „die ihnen geläufigen textilen Motive in die Metallurgie und neben dieser, teilweise auch mit Vermittlung dieser, in die Steinskulptur übertrugen". Vgl. dazu Semper, „Der Stil", I, S. 83. Stückelbergs Buch will die von den Langobarden erfundenen oder in ihre künstlerische Grammatik aufgenommenen Ornamentformen systematisch aufzählen und erklären. Er geht dabei aber nicht von ihnen aus, sondern von der textilen Technik, und zwar zunächst deren primitivstem Gebilde, dem Tau oder Seil zu Schling-, Geflecht- und Netzornamenten und Einzelmotiven, alle als nationale Elemente angesehen, dazu S. 43 die übernommenen Elemente. Er ist so verrannt in die Überzeugung von der Erfindung des Bandgeflechtes durch die Langobarden, daß er S. 22 sogar die dem 13. Jahrhundert angehörige russische Kirche zu Wladimir noch von lombardischen Meistern erbaut sein läßt. Es ist die gleiche Art, mit ästhetischen Erklärungen anzufangen, wie Adama van Scheltema in seiner „Altnordischen Kunst" die Dinge vom heutigen Standpunkte einer „Allgemeinen Kunstwissenschaft" zurechtzwingt und — die Lücken unseres Denkmälerbestandes nicht beachtet.

Wer sind die Kroaten, woher kommen sie, welche Kunst bringen sie mit und was haben sie mit diesem Erbe angefangen? Daß sie als Volk nicht auf dem Balkan zu Hause sind, ist sicher, ebenso daß sie mit den anderen Südslaven über die Donau kamen und sich fächerförmig bis zur Adria, der natürlichen Grenze ihrer Bewegung, ausbreiteten. Das ist keine Geschichtsauffassung, sondern Tatsache. Neuerdings sind überdies von verschiedenen Seiten Meinungen aufgetaucht, die die Kroaten ähnlich wie die Bulgaren als eine ursprünglich gar nicht slavische Oberschicht ansehen, die erst nachträglich durch die im Gefolge der Avaren eingewanderten Slaven zu dem wurden, was wir heute unter Kroaten verstehen, einem einheitlichen südslavischen Volksstamme. Von Archäologen hat am stärksten Luca Jelić mit dieser Frage gerungen. Was wendete er z. B. alles daran, um hinter das Rätsel der altkroatischen Kunst zu kommen! Schließlich hat er, ohne noch mein Armenienwerk zu erleben, die Don-Alanen für die Übertragung iranischer Baugestalten an die Adria verantwortlich gemacht. Muß man wirklich den Osten für die ganze Bewegung heranziehen? Jelić' Ansichten sind zuletzt zusammengefaßt in jenem „Contributo", worin er 1912 Stellung nimmt zu den Arbeiten von Iveković, Reisch, Dvořák, Strzygowski, Gurlitt-Kowalczyk, Frey und Monneret.

Jelić ist derjenige von den kroatischen Gelehrten, der sich am entschiedensten vom Drucke der herrschenden humanistischen Auffassung freizumachen suchte. Die anderen sind der alten Fahne treu geblieben, haben z. B. wie Iveković den Diokletianpalast in Split als auf die spätere Kunst nachwirkend in den Vordergrund geschoben. Besonderen Anlaß zur Erörterung der altkroatischen Frage hat die Entdeckung der Altertümer von Knin gegeben, die zuerst Bulić beschrieb, dann Radić in der Prosvjeta mehrere Jahre lang zur Sprache brachte. Radić gehört einer national gefärbten humanistischen Gruppe an. In seinen Aufsätzen „Der kroatisch-byzantinische Stil (Slog)", die er in Prosvjeta V, S. 1, beginnt und in denen er sich mit den bis zum Jahre 1900 erschienenen Arbeiten auseinandersetzt, geht er auch mir selbst hart zu Leibe. Vielleicht wird jetzt eine Klärung eintreten, wenn er sieht, daß ich unter dem „Nordischen" durchaus nicht gleich langobardischen oder fränkischen Einfluß verstehe. Zuletzt hat M. Vasić

die Denkmäler übersichtlich zusammengefaßt. Bei Vasić fällt auf, daß er die Grenze zwischen Kroaten und Serben nicht deutlich kennzeichnet. Nehmen wir an, daß sie an der Narenta etwa liegt, so greift einerseits das kroatische Ornament bis nach Kotor über, während andererseits der Typus der Kuppelhalle, den wir sicher in Sv. Petar in Priko nachweisen können, zwar in Kotor nur im Umbau der alten dortigen Kirchen vorkommt, dafür aber in Serbien selbst zu den frühesten Typen gehört[1].

Es wird wohl Zeit, daß im Gebiete der altkroatischen Kunstgeschichte fachmännisch ausgebildete kroatische Forscher an die Arbeit gehen. Bisher haben öfter Männer, die alles andere als Kunstforscher im engeren Sinne waren, aus Liebe zur Sache aufopferungsvoll gearbeitet. Gerade die Bahnbrecher, wie Marun und Radić, entbehrten der Schulung zu selbständig vergleichender Arbeit. Man kann sogar an der Universität lehren oder ein Museum verwalten, ohne deswegen der Forschung an sich, die die Front des Wissens, Erkennens und Verstehens vorwärts schiebt[2], unmittelbar nahe zu stehen. Staatlich mag es darauf nicht ankommen; aber im völkischen Sinne ist es Gewissenspflicht, sich keinen Täuschungen hinzugeben und der Wahrheit offen ins Auge zu schauen. Das kann immer nur der Forscher, nicht der Historiker oder Kenner. Denn er allein sieht das Ganze bzw. das Einzelne im Rahmen des Ganzen; er kann nicht Parteimann irgendwelcher Art sein, weil er fest in den Tatsachen der Sachforschung wurzelt und alle Beschauermeinung klar erkennt als das, was sie bisher in den meisten Fällen war: Annahme.

Man wird hoffentlich finden, daß ich im vorliegenden Buche mich ausschließlich zum Werkzeuge des Arbeitsstoffes mache, dessen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ich darlegen möchte. Daher habe ich 1887 auch nicht damit begonnen, zuerst die Bücher der Historiker, Sprachforscher oder Kunsthistoriker zu lesen, sondern bin nach dem Osten und Norden gegangen und ausschließlich den Nötigungen gefolgt, die mir u. a. auch der altkroatische, bisher nie unter voller Kenntnis der östlichen und nördlichen Voraussetzungen bearbeitete Denkmälerstoff aufzwang. Der Leser sei darauf vorbereitet, daß ich infolgedessen nach vielen Seiten anstoßen werde. Ich füge mich nicht in den von der Kunstgeschichte bisher ausgesteckten Rahmen, sondern gehe hinter meinen anschaulichen Denkmälern her, will lediglich aussprechen, wie ich als Fachmann auf dem Gebiete der Forschung über Bildende Kunst nach einer Lebensarbeit im Osten und jahrelanger Betätigung in der Denkmälerwelt des Nordens die altkroatische Denkmälergruppe ansehe. Vielleicht werden von einer solchen Stellungnahme auch die Fachleute der Nachbargebiete, die anderer Meinung sind, mehr Nutzen und Anregung haben, als wenn ich irgend jemandem nach dem Munde redete.

Es wäre gar nicht so schwer, nach der üblichen Art die altkroatische Bauweise mit der römischen in Zusammenhang zu bringen, wie es diejenigen tun, die in ihr die Nachwirkung des Diokletianpalastes sehen. In der römischen Stadt Doclea in Montenegro wurden zwei dreischiffige Basiliken nebeneinander gefunden, auf den Grundmauern der einen aber ein Bau mit 1·20 m starken Quadermauern in Form eines griechischen Kreuzes um ein Mittelquadrat, das Ganze also wohl mit Kuppel und Tonnen eingewölbt. Jünger ist eine Vorhalle mit Säulen. Die Gesimse der Kirche selbst sind antik, die der Vorhalle trugen einen Inschriftfries: Ausonia diac(onissa) pro voto suo et filiorum suorum (faciendum) c(uravit). Die Bearbeiter (Jelić, Iveković und Sticotti) des Bandes VI der Schriften der Balkankommission der Wiener Akademie der Wissenschaften finden Gestalt und Maße dieses

1) Vgl. Millet, L'ancien art serbe, les églises (Paris 1919), S. 50 ff.

2) Vgl. meine „Forschung und Erziehung", 1928.

Mausoleums so auffallend ähnlich dem Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, daß sie an eine direkte Anlehnung denken und auf die Fortdauer des Bautypus während des ganzen Mittelalters bis ins 11. Jahrhundert verweisen (Ivekovič, S. 20). Man könnte viel näher stehende Parallelen in Stein, nicht in Ziegeln, aus Kleinasien beibringen[1]. Damit aber ist nur ein verwandter Bautypus, nicht aber die Neigung der Kroaten erklärt, statt der Tonnen über den rechteckigen Kreuzarmen Apsiden auf Trichternischen aufzusetzen. Ich gebe in Abb. 89 den Grundriß dieses späthellenistischen Bauwerkes, damit später, wenn versucht werden wird, die typisch kroatische Art zu erklären, darauf Bezug genommen werden kann.

Noch etwas muß ich gleich hier sagen, damit meine Leser nicht zu sehr überrascht sind. Kein Mensch hat bis jetzt, wenn es sich um die ältere Kunstgeschichte christlicher Zeit handelte, daran gedacht, die Holzkirche heranzuziehen. Man rümpft wohl gar die Nase, wenn davon in einem Buche über die sogenannte hohe Kunst überhaupt die Rede ist und behandelt die Holzkirche als Bauernarbeit, die im besten Falle Nachbildung des Steinbaues wäre. Ich denke über diese Dinge etwas anders. Man lese den Aufsatz „Die europäische Kunst" in der Wiener Zeitschrift „Belvedere" 1924, Heft 26, wieder abgedruckt 1926 in dem Buche „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas", S. 143 f. In einem andern Aufsatze über den vorromanischen Kirchenbau der Westslaven (Slavia, 1924, vgl. unten) zeige ich, daß die Möglichkeit besteht, aus den heute noch nachweisbaren Resten des vorromanischen Steinbaues im Zusammenhange mit den alten Holzkirchen in Schlesien, Mähren und Böhmen eine Vorstellung jener Bauweise zu gewinnen, die bei den westlichen Nordslaven geherrscht hat, bevor die römische Kirche ihren Einheitstypus, den des womöglich basilikalen Längsbaues, im Norden endgültig durchsetzte. Wie diese ältesten Bauten ausgestattet waren, läßt sich in den Nordgebieten — die Platte auf dem Wawel in Krakau (Abb. 81) ausgenommen — ebensowenig nachweisen, wie etwa auf

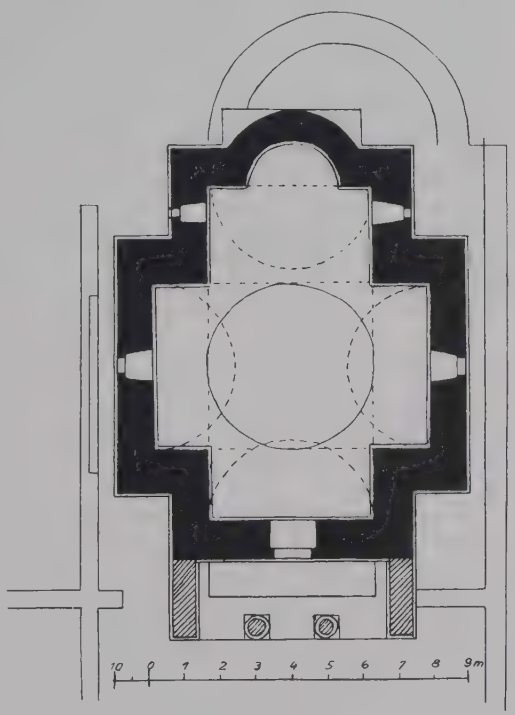


Abb. 89. Doclea (Montenegro), Kreuzbau in Quadern: Grundriß.

dem Festlande Holzkirchen der altgermanischen Völker mit ihrem Schmuck auf uns gekommen sind. Auch bei den Kroaten finden wir keine erhaltenen Holzkirchen, die älter wären als frühestens das 17. Jahrhundert. Sie sind deshalb nicht völlig wertlos für uns. Ich möchte hier doch wenigstens einen Bau dieser Art vorführen, erstens, weil ich Gewicht darauf lege, daß das, was vom alten Holzbau noch erhalten ist, genau auf-

1) Vgl. darüber außer meinen eigenen Arbeiten zuletzt Morey, „The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina", S. 5. Dazu Muro Anderson, Milne Haverfield, „The Roman town of Doclea", Archaeologia 55 (1896), und Rovinski, Sbornik der Russ. Akademie 86, 1909, S. 5—71.

Abb. 90. Velika Mlaka, Holzkirche: Ansicht.

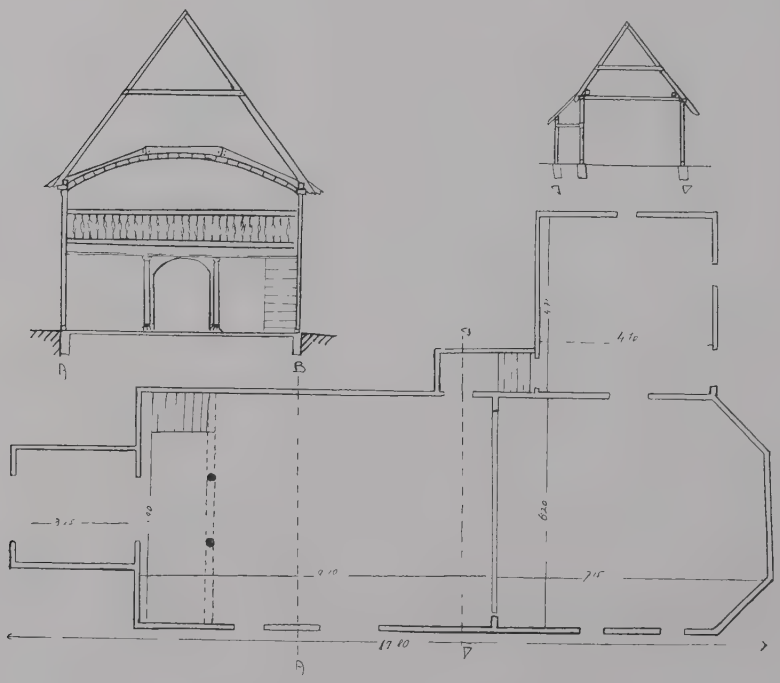


Abb. 91—93. Velika Mlaka, Holzkirche: Grundriß und Schnitte.

genommen werde, und zweitens, weil ich glaube, daß wir einzelnes davon in unserer späteren Untersuchung werden brauchen können; vor allem aber, weil ich von vornherein betonen möchte, daß mein Standpunkt diesen Dingen gegenüber ein etwas anderer ist als bei den übrigen Kunstforschern. Ich tue das hier um so lieber, als dabei die Banovina, nicht wie sonst Dalmatien, ausschließlich geradezu in den Vordergrund tritt. Die älteste Holzkirche ist, soweit mir bekannt, die Sv. Barbara in Pokupski Brest aus dem 17. Jahrhundert, ein einschiffiger Blockbau mit einer Apsis aus drei Seiten des Achteckes, gedeckt mit einem Sparrendach. Ich übergehe die Blockkirchen des 18. Jahrhunderts wie Sv. Juraj in Lijevi Stefanki (Gemeinde Popusko, Bezirk Pisarovina), Sv. Fabijan i Sebastijan in Kuće (Gemeinde Vukovina, Bezirk Velika Gorica), die Kapelle von Sedlarica (Gemeinde Pitomača, Bezirk Gjurgjevac) u. a. und gebe nur, ebenfalls aus Kroatien, die 1822 entstandene Barbarakirche von Vel. Mlaka (Gemeinde und Bezirk Vel. Gorica), deren Aufnahmen ich dem Etnograficki odio des Narodni muzej in Zagreb verdanke. Man sieht in Abb. 90—93 den Blockbau mit seiner Apsis aus drei Seiten im Winkel von 135 Graden, dazu das Schindeldach über den Sparren, in die über dem Gemeinderaum eine flachrunde, durch Bretterverschalung hergestellte Decke eingehängt ist. Abb. 94 zeigt die Innenansicht einer solchen Wölbung aus Sedlarica.

Abb. 94. Sedlarica, Holzkirche: Tonnengewölbe.

III. FORSCHUNGEN ZUR ENTWICKLUNG DER ALTKROATISCHEN KUNST

EINLEITUNG

Wenn ich ein, soweit das der heutige Stand unseres Wissens von der altkroatischen Kunst überhaupt erlaubt, erschöpfendes Buch über diese altkroatische Kunst schreiben wollte, dann hätte ich es meinen handschriftlichen Vorarbeiten entsprechend nach meinem Plane (Krisis der Geisteswissenschaften 1923) in vier Abschnitte einteilen müssen: 1. Denkmalkunde, 2. Wesenswissenschaft, 3. Entwicklungsgeschichte und 4. Beschauermeinungen. Ich beschränke mich hier im wesentlichen nach den beiden einleitenden Abschnitten auf den Kern der ganzen Arbeit, darauf nämlich, die beharrenden Kräfte nachzuweisen, die zur Entstehung dieser Kunst führten. Die altkroatischen Denkmäler könnten heute durch all die Arbeiten, die ich S. 4 f. anführte, immerhin bekannt sein. Auch kann ich mich bei Erörterung der Entwicklung in Behandlung der Willens- und Bewegungskräfte kurz fassen, weil sich die bisherigen Arbeiten hauptsächlich auf diese Fragen beschränkt haben. Alles das kritisch durchzusprechen, bleibe späteren Einzelbearbeitungen vorbehalten. Hier handelt es sich hauptsächlich darum, die in einer handschriftlich unternommenen Arbeit über das Wesen der altkroatischen Kunst nachgewiesene Möglichkeit ihres slavischen Ursprunges auf tatsächliche Beweise hin nachzuprüfen.

Über Entwicklung arbeiten, heißt nicht nach der philologisch-historischen Methode Geschichte schreiben; im weiteren Sinne tut das die Denkmalkunde. Schon die Wesenswissenschaft geht darüber hinaus. Der Versuch, Entwicklung festzustellen, erfordert eigentlich die Mitarbeit aller anderen geisteswissenschaftlichen Fächer. Hier soll nur dargelegt werden, wie sich dieser Versuch von seiten der Forschung über Bildende Kunst allein darstellt. Es muß doch bei den Nordvölkern im Norden selbst sowohl wie den nach dem Mittelmeer ausgewanderten eine Pause gegeben haben zwischen dem Augenblick ihres Übertrittes zum Christentum und ihrer Unterwerfung unter den Willen der Südkirche, einen Zeitraum von wenigen Jahrhunderten, in denen die Kirche sich in den eroberten Gebieten noch in einer zu wenig straffen Organisation befand, um die Zügel schon derart anziehen zu können, wie es die Forderung einer von der Behörde vorgeschriebenen, allgemein gültigen Bauform verlangt hätte. Bis dahin konnten die christianisierten Nordvölker im Bauen ihren eigenen Weg im Anschluß an die gewohnten, aus der heidnischen Zeit überlieferten Bauweisen beibehalten. Nach dem Jahre 1000 erst begann die Kirche ihnen diesen kostbaren Besitz zu nehmen und zu versuchen, sie auf eine von Rom oder Byzanz bzw. deren Missionsmittelpunkten allein anerkannte Bauweise einzustellen. Wir haben es hier lediglich mit jenem Teile der Südslaven zu tun, der sich gleich den Germanen, wie die spätere Entwicklung seit der „romanischen" Zeit zeigt, nahe an die westliche Kirche anschloß. Es kam da und dort zum Ausgleich, aber im allgemeinen setzten erst die Klöster und westlich gesinnten Bischöfe die römische Art, die dreischiffige Basilika, zwangsweise wieder durch. Glücklicherweise hatte Rom mit dem Holzdach gedeckt; das erwies sich bei größeren Siedlungen als feuergefährlich und so wurden unter Mitwirkung des Wunsches, für die Ewigkeit bauen zu wollen, die bodenständigen Bauweisen, die die Wölbung vorbereitet hatten, nachträglich doch wirksam. Daraus im wesentlichen ergaben sich die „Stile", mit denen wir zu rechnen gewöhnt sind. Vgl. meinen Aufsatz „Die europäische Kunst" und das Buch „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas". Bisher dachte niemand daran, daß es Jahrhunderte gegeben hat, in denen Rom und Byzanz nicht die Oberhand im Bauen hatten und die nationalen Bauweisen sich in christlicher Zeit noch ausleben konnten.

Hauptsache ist die Beantwortung der Frage: Wie kamen diese frühen nordeuropäischen Bauweisen zur Wölbung? Ich habe schon in meinem Armenienwerke nachgewiesen, daß eine Art Kuppel und die Tonne aus Iran und Mesopotamien stammen und seit dem 5. Jahrhundert n. Chr. auch auf den aus Syrien eingeführten dreischiffigen Längsbau übertragen wurden. Ebenso ging es in Europa Rom gegenüber zu. Die Wölbung war längst da, bevor noch Rom seine Basilika den Neubekehrten des Nordens aufdrängen konnte. Nach den Ergebnissen der Wesensuntersuchung können wir diese Fragen von dem kroatischen Dalmatien aus besser als sonst irgendwo beantworten. Ob dort die neben der holzgedeckten dreischiffigen Basilika übliche Wölbung selbständig auf diese Basilika übertragen wurde, bleibe dahingestellt. Wir verwenden nicht ohne Grund auch in Dalmatien für die gewölbte Basilika die Bezeichnung romanisch und gotisch.

Bei allen diesen Ausführungen muß man sich eines vor Augen halten: es kommt im Bauen nicht auf die Größe und glanzvolle Ausstattung an; diese mögen den Historiker verblüffen. Der Fachmann geht von der Keimkraft und Entwicklungsfähigkeit eines neuen Baugedankens aus. Er kann Wert und Wesen bescheidener armenischer Bauten höher stellen als manches großartige Werk der Byzantiner, das die schöpferische Form vom Osten übernommen, vergrößert und derart mit edlen Rohstoffen verkleidet hat,

daß der ursprüngliche, künstlerisch fruchtbare Kern kaum noch zu erkennen ist. Auch die Kroaten waren wohl andere Rohstoffe und ganz andere, diesen entsprechende Werkarten gewohnt, als sie solche auf dem Balkan und im antiken Illyrien vorfanden. Ist es so undenkbar, daß diese Einwanderer eine eigene Bauweise mitbrachten? Täuschen wir uns nicht wissenschaftlich heute noch, wie sich einst die lateinischen und griechischen Schriftsteller gefühlsmäßig, ja wohl auch wissentlich täuschten, wenn wir uns die ackerbauenden Slaven als gar so rohe Barbaren vorstellen?

Wie die Bauten selbst, so lassen auch die reich geschmückten Kirchenmöbel in Stein, die in Dalmatien in so ungeheuren Mengen auftauchen, unmöglich an Einfuhr denken. Vielmehr müssen wir mit einer volkstümlichen Art rechnen und dürfen die erhaltenen Denkmäler als Zeugen dafür verwenden, daß die kroatischen Fürsten, deren Namen vielfach an diesen Resten von Steinschmuck wiederkehren, damit nicht irgend eine fremde Art, wie es die illyrisch-mittelländische, byzantinische oder langobardische war, nachahmten, sondern eigene Wege gingen. Das sind die Fragen, die uns hier beschäftigen sollen. Man weiß nichts davon, daß die Avaren und die in ihrem Gefolge auftauchenden Slaven schon vor dem unter Heraklius (610—641) einsetzenden Vorstoße nach der Adria mit der antiken Kultur in nähere Berührung gekommen wären. Wenn man wie üblich diese Berührung als Gradmesser annimmt, dann waren die Kroaten freilich „Barbaren", mehr als die Goten, die durch Jahrhunderte am Schwarzen Meer gesessen und sowohl iranisch-armenische wie hellenistische Art in sich aufgenommen hatten. Wenn wir nichts anderes von den Goten hätten als das Grab des Theodorich, so wäre das ein vollgültiger Beweis ihrer nordischen, an Iran und Armenien eigenartig gewordenen Art. Anders die Langobarden, die 568 den Avaren in der ungarischen Ebene wichen. Sie waren ein selbständiges Nordvolk, wie die Avaren ein selbständiges Ostvolk, das sich der Slaven zur Bebauung des Bodens und zur Beschaffung von Weibern zu bedienen wußte. Es ist durchaus nicht unmöglich, daß die Slaven bereits vor den Avaren neben den Langobarden auf dem von den Karpathen umzogenen Boden saßen und dort jener Herd zu suchen sei, aus dem sowohl die in Italien eingewanderten Germanen wie die auf dem Balkan eingewanderten Slaven ihre nordische Kunstart so ausglichen, daß man kroatischen Schmuck für langobardisch und langobardischen für kroatisch halten kann. Es frägt sich nur, ob diese vom Kunstforscher ins Auge gefaßte Möglichkeit von seiten anderer Fachwissenschaften bestätigt wird.

Dazu kommt eine andere Fragestellung. Im Anschluß an mein Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa" 1918 ist, wie gesagt, in den letzten Jahren öfter eine Ähnlichkeit altkroatischer und armenischer Bauten beobachtet worden. Besteht da wirklich irgend eine Art von Abhängigkeit? Ich neige für meine Person immer mehr zu einer anderen Erklärung: es könnte sich mit der Zeit herausstellen, daß zwischen beiden weit auseinanderliegenden Gebieten Dalmatien und Armenien ein drittes, der Norden mit seinem Holzbau vermittelte. Erst wenn diese Möglichkeit ernstlich in Betracht gezogen ist, kann die andere Möglichkeit eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen Dalmatien und Armenien erwogen werden.

Schon in meinem Armenienwerke hatte ich die entscheidende Rolle des Holzbaues immer wieder zu betonen. Man hat gerade diese Stellen unbeachtet gelassen und z. B. auch für die Denkmäler Dalmatiens nähere Beziehungen zu Iran und Armenien angenommen, weil man den europäischen Norden nicht kannte. Ich will nachfolgend so vorgehen, daß ich im Sinne meiner „Krisis" zuerst Lage, Boden und Blut,

den beharrenden Kräften, nachgehe, dann den Willensmächten, die das kroatische Volk politisch beherrscht haben, endlich den überstaatlichen Bewegungskräften, die zwischen Ost und West, Nord und Süd vermittelten und die Kroaten im wesentlichen ebenso betrafen, wie die anderen südslavischen Stämme.

1. DIE BEHARRENDEN KRÄFTE DER ALTKROATISCHEN KUNST

Wir fragen hier zunächst nach Voraussetzungen der Entwicklung altkroatischer Kunst, die in Lage, Boden und Blut derart fest verwurzelt sein müßten, daß sie nicht leicht durch einen Wechsel der Lage, eine neue Umgebung oder sonstige äußere oder innere Umstände verändert oder gar kurzer Hand ausgerottet werden konnten. Es ist üblich, ganz allgemein anzunehmen, daß die Slaven voraussetzungslos auf dem Balkan erschienen und erst durch die Berührung mit dem Mittelmeere, Rom und Byzanz, zu einer Kunst gekommen wären. Das ist barer Unsinn, weil kein Volk im Bereiche Eurasiens um die Mitte des ersten Jahrtausends noch derart wild gewesen sein kann, daß es keinerlei Kunst besessen hätte. Die Ethnologen werden sich sogar dagegen sträuben, das für richtige Wilde zuzugeben. Um so weniger gilt es von den Nordvölkern Europas. Es wird Sache des vorliegenden Abschnittes sein, zu zeigen, was diese Nordvölker besaßen, als sie in die südlichen Halbinseln einwanderten. Für die Germanen läßt sich heute schon nachweisen, daß sie künstlerisch einen voll ausgebildeten Geschmack besaßen und das alte Märchen von ihrer Barbarei als eine wissenschaftliche Irreführung ersten Ranges bezeichnet werden muß. Wer sich darauf beruft, führt einen alten humanistischen Irrtum bewußt weiter.

Was aber von den Germanen gilt, sollte — möchte man glauben — doch (bis zu einem gewissen Grade) ebenso für die Slaven gelten. Auch da hoffe ich dem alten Märchen von der absoluten Barbarei für immer ein Ende zu machen.

Freilich, wenn man sich an die Aussage des Wilhelm von Tyrus aus dem 11. Jahrhundert hält, dann kommen die Kroaten schlecht weg. Er spricht von ihnen als von einem „populo ferocissimo, rappinis et caedibus assueto". Von den Romanen der Küste sagt dieser Lateiner, die Armen sprächen wohl lateinisch, seien aber ab aliis et moribus et lingua dissimiles, im Gegensatz zu den sclavonice sermone sich verständigenden Barbaren. Diese Aussage machten sich Humanisten und Politiker sofort zunutze.

Ich würde einen der übelsten Fehler der Kunstgeschichte begehen, wenn ich neben den Nord- und Ostgermanen, im gegebenen Falle den Langobarden und Goten, die für die Beurteilung der altkroatischen Kunst in Betracht kommen, nicht auch ein Gebiet heranziehen wollte, das bisher überhaupt nicht in Frage kam, die altslavische Kunst selbst. Es kommt dabei gar nicht darauf an, ob diese bekannt ist und wir uns sofort diese oder jene Denkmäler als zugehörig vorstellen. Hier klafft zweifellos eine der vielen großen Lücken des Faches. Ich glaube nach jahrelangen Vorarbeiten den Versuch einer Ausfüllung dieser Lücke vornehmen zu können. Dies soll für das Bauen selbst geschehen erstens durch Rückschluß von jener Art Holzbau, der später wenigstens in der Kirchenkunst als der im Osten heimische gelten kann, vom Blockbau aus. Zwar sind vorläufig keine Blockbauten der altslavischen Zeit bekannt geworden und auch die schriftlichen Quellen sagen darüber nicht viel aus. Aber gerade die altkroatischen Steinbauten liefern unerwartet den wertvollsten Vergleichsstoff. Man wird anerkennen, daß es methodisch naheliegt, die im Rahmen des Westeuropäischen insbesondere gegenüber dem Langobardischen, wie wir sehen werden, auffallend eigenartigen altkroatischen Steinkirchen, die merkwürdig nur bei den Westgoten in Spanien,

bei den Westslaven und bei den Armeniern Parallelen haben, doch einmal auch mit den heute noch nachweisbaren Bautypen der Blockkirchen zu vergleichen. Ich hatte schon in meinem Werke, „Die Baukunst der Armenier und Europa“ 1918, annehmen müssen, daß diese Blockbauten manche Eigentümlichkeiten aufweisen, die uralt seien, womöglich bis in die Zeit der indoarischen Wanderungen zurückgehen könnten. Im vorliegenden Falle handelt es sich um das 7.—11. Jahrhundert n. Chr. Man sollte meinen, daß es nach nur tausend Jahren doch noch möglich wäre, Spuren dieser Zeit aufzuweisen — vorausgesetzt, daß diese künstlerisch überhaupt etwas geleistet hat. Das gilt vor allem für das Bauen selbst, doch auch für die Ausstattung dieser Bauten. Wir finden ganz Dalmatien überschwemmt mit Steinplattenresten, die den Schmuck des dreistreifigen Bandgeflechtes zeigen. Sie beziehen sich nicht auf den Schmuck der Bauten selbst — mit Ausnahme einiger Türen und Fenster —, sondern auf die liturgische Einrichtung. Und nun möchten wir gern wissen, ob auch dafür irgendwelcher Vergleichsstoff aus der altslavischen Kunst vorliegt.

Holzbauten, von denen wir auf die Bauart der altslavischen Zeit zurückschließen könnten, sind reichlich vorhanden. Sie zeigen, wie die altkroatischen Steinbauten, den fast völligen Mangel eines reicheren Schmuckes. Aber Holzmöbel, die irgend einen Schluß auf die altslavische Zeit zuließen, finden sich in diesen Bauten nicht, weder in den katholischen noch in den orthodoxen Holzkirchen. Da haben wahrscheinlich beide Konfessionen verwüstend gewirkt. In den katholischen Kirchen kann man an Altären, Kanzeln u. dgl. alle Stile der letzten Jahrhunderte Westeuropas am Werke sehen und in den orthodoxen hat das gemalte Heiligenbild alle übrige Ausstattung zurückgedrängt. Der Weg des wissenschaftlichen Vergleiches und die Aufwerfung von Ursprungsfragen ist daher wohl sehr schwer durchzuführen. Einzig von den erhaltenen Bilderwänden aus wird da ein Weg zu finden sein.

Eines nur ist von vornherein bedeutungsvoll. Es wird sich zeigen, daß, während die altkroatische und langobardische Baukunst im Verhältnis des Gegensatzes standen, für die Ausstattung dagegen gelten kann, daß beide Kunstkreise fast die gleichen Wege gehen. Auch die Langobarden schmückten im wesentlichen nicht die Kirchen selbst, sondern nur die liturgischen Möbel; auch sie verwenden das dreistreifige Bandgeflecht. Daraus ist wohl die herrschende Meinung entstanden, man könne die dalmatinische Kunst einfach zur langobardischen rechnen. Daß das nicht der Fall ist, beweist allein schon — was nicht beachtet wurde — die Baukunst. Wir werden nun, durch Hereinziehung des Altslavischen neben dem Altgermanischen und durch den Gegensatz im Bauen aufmerksam gemacht, fragen, wie weit überhaupt die Übereinstimmung der schmückenden Ausstattung mit dem Langobardischen eigentlich geht und ob keine Unterschiede vorliegen. Auch die Westgoten in Spanien und die Armenier haben verwandte Ornamente, aber nicht an Kirchenmöbeln, sondern am Baukörper selbst. Wie liegen da die Zusammenhänge und Unterschiede?

A. Lage und Norden.

Die Kroaten begegnen uns heute zwischen Adria und Donau. Dalmatien, das wegen der erhaltenen Steindenkmäler für die Zeit, mit der wir uns beschäftigen, künstlerisch als Hauptgebiet erscheint, ist zweifellos Mittelmeerboden. Und doch haben wir es nicht ohne weiteres damit, sondern, wie durch Jahrhunderte auch bei den Griechen, mit den ersten Kunstäußerungen eines eingewanderten Nordvolkes zu tun, d. h. müssen vor allem nachprüfen, ob in der altkroatischen Kunst nicht vielleicht die ursprüngliche Nordlage der Eingewanderten mitspricht. Wenn die-

ser Punkt bisher auch nicht berücksichtigt wurde, so dürfen wir ihn doch bei planmäßigem Vorgehen in Entwicklungsfragen nicht vernachlässigen. Das Gebiet der Kroaten umfaßt in dem einen Hauptteile, der „Banovina", das Zweistromland zwischen Drava und Sava bis zu ihrer Einmündung in die Donau (Syrmien). Diesem Ostflügel, dem kroatischen Pannonien, schließt sich, die slovenische Grenze entlang, das kroatische Dalmatien nach Süden an. Die Bahn von Zagreb nach Sušak (Rjeka = Fiume) geht diese Verbindung der beiden Flügel entlang, die überdies durch Bosnien zusammenhängen. Die kroatische Ostküste der Adria reicht, nach den Denkmälern der Bildenden Kunst zu urteilen, bis zum Lovcen (Kotor = Cattaro).

Dieses Gebiet bildet den mittleren Teil des heutigen Jugoslavien und gehört darin zusammen mit den Slovenen nordwestlich und den Serben südöstlich. Zu den Südslaven aber zählt heute auch Bulgarien; nimmt man dazu Griechenland und Rumänien, so hat man den Balkan in einer Reihe von Pufferstaaten zwischen dem oströmischen Byzanz (Konstantinopel) und den Nachfolgern des weströmischen Reiches, dem Kaisertum Karls des Großen und dem Papsttum Roms. Man glaubte bisher, diese Kreise allein vor Augen haben zu dürfen, wenn man der Kunst des altkroatischen Königreichs entwicklungsgeschichtlich gerecht werden wollte. Die Kroaten bildeten tatsächlich einen Teil des Keiles, der durch die Slaven zwischen die beiden Großmächte des Mittelalters, das lateinische und griechische Kaiser- bzw. Papsttum, eingetrieben war.

Bei dieser Betonung wurde nur eines vergessen, daß die Slaven nicht aus dem Balkanboden herausgestiegen, sondern eben von auswärts eingewandert waren. Viel wichtiger ist, zu fragen, woher sie kamen, und ob es so ganz selbstverständlich ist, daß sie in der Bildenden Kunst sofort unter die Räder der Machtgelüste des lateinischen oder griechischen Reiches gerieten. Für uns kommt es gar nicht darauf an, näher zu ergründen, wer die Kroaten in der Oberschicht waren, sondern ausschließlich darauf, daß, auch wenn es eine solche Oberschicht überhaupt gegeben hat, beide, Ober- und Unterschicht, jedenfalls zum größten Teil Einwanderer aus dem Norden waren. An der Ostküste der Adria haben sich die Romanen nicht dauernd zu behaupten gewußt. Die Humanisten denken darüber natürlich anders, machen die Küstenstädte womöglich schon in altkroatischer Zeit zu Einfallstoren des italienischen Einflusses (Karaman).

Der Entwicklungsablauf gibt das Land in die Hände der Slaven. Die Bildende Kunst spricht dafür, daß der Norden sich schon zwischen dem 6. und 11. Jahrhundert bis in die Küstenstädte und über die Inseln ausbreitete und alle spätere Arbeit von Kirche, Hof und Bildung nicht vermochte, den Kern des Volkes seines nordisch-slavischen Empfindens zu berauben. Die Volkskunst allein spricht Bände. Davon später. Für die altkroatische Zeit liefern Bauen und Ausstatten Zeugenschaft genug.

Vor allem sind die Bauten mit quadratischem Kern und die einschiffigen Gewölbekirchen der vorromanischen Zeit von ausschlaggebender Wichtigkeit für die Beurteilung dieser Frage. In Italien kommen sie ebensowenig wie in Byzanz und am Mittelmeere überhaupt in breiter Schicht vor, es wäre denn, daß man die westgotischen Bauten in Spanien zum Vergleich heranzöge. Diese aber stammen von einem Volke, das mit den Slaven durch Jahrhunderte, erstens als diese nach Südrußland zogen, dann während sie dort wohnten und endlich erst recht, als sie diesen Boden verließen, die engste Fühlung gehabt haben müssen, was der Kunstforscher nirgends deutlicher sieht, als wenn er die kroatischen Denkmäler mit den westgotischen vergleicht. Die Kroaten haben freilich die gemeinsame Art viel reiner erhalten als die Westgoten,

die die Einflüsse von ganz Süd- und Westeuropa in sich aufnahmen, bevor sie den spanischen Boden erreichten und dann dort die Kunst, die sie auf der iberischen Halbinsel vorfanden, mit ihrem eigenen Besitze an künstlerischen Werten vermischten.

Šišić sagt einmal (S. 84) von Bulgarien, die geographische Lage des Landes hätte es mit sich gebracht, daß es in die Kultursphäre, folglich auch ins politische und religiöse Fahrwasser von Byzanz gelangen mußte. Und Kroatien? Es gehört naturgemäß nicht zu Byzanz, weil es durch die Bulgaren und Serben zu Lande davon getrennt, der byzantinische Besitz an der Ostküste der Adria aber immer zu den schwächsten Bestandteilen des Reiches von Konstantinopel gehörte, besonders seit dem Aufhören des Exarchates in Ravenna 750 und der Blockierung der Adria durch die Araber 826/27. Tatsache ist freilich, daß die Kroaten, seit 803 fränkische Untertanen waren und von Kaiser Ludwig in einem Briefe an Basilios Makedo nach dem Fall von Bari 871 (Šišić, S. 89) als solche bezeichnet wurden. Trotzdem sehe ich die Lage etwas anders an.

Es ist immer die gleiche Sache: man sieht, daß das Land zwischen Rom und Byzanz liegt, berücksichtigt aber nicht die alten slavischen Zusammenhänge, also die Geschichte der ursprünglichen Lage des Volkes und ihrer Auswanderung. Heute sind die Südslaven freilich durch die Ungarn und Rumänen von der zusammenhängenden Masse der Slaven getrennt; aber das war doch nicht immer so. Bevor die Kroaten und Serben zwischen die beiden Kaiserreiche gerieten, scheinen sie mit den Slaven auf dem Wege, die Donau entlang und durch die ungarische Tiefebene eine engere Masse gebildet zu haben. Das wäre in den Fragen nach den beharrenden Kräften sehr von Bedeutung. Rom bzw. die fränkischen Kaiser und Byzanz sind Willensmächte. Träger der Entwicklung aber dürfte von vornherein das in der Richtung NO nach SW vorstoßende Wesen eines nordischen Volkes gewesen sein; die auf diesen Keil in der Richtung von NW bzw. SO einwirkenden Mächte sind für uns nicht an sich da, sondern lediglich in bezug auf die in Lage, Boden und Blut verankerten Werte und Kräfte, mit denen sie sich auseinander zu setzen hatten.

Die beharrende Kraft der Lage wirkt also bei den Kroaten — wie einst bei den Griechen oder Indern — nicht erst, seit sie auf Mittelmeerboden in das Licht der Geschichte traten; sie liegt vielmehr darin, daß alle diese Völker Nordländer sind, die in eine südliche Halbinsel einwanderten. Man versteht die griechische und indische Kunst in ihrem Wesen falsch, wenn man nicht von dieser Grundtatsache ausgeht und man versteht ebensowenig das Altkroatische, wenn man bei Beurteilung seiner Kunst die Tatsache, daß man es mit einem eingewanderten Nordvolke zu tun hat, einfach totschweigt. Der Lagewechsel ist an sich nicht das entscheidende; die Südslaven bzw. Kroaten hören dadurch, daß sie auf Südboden übersiedeln, ebensowenig wie die Griechen und Inder auf, Nordländer zu sein. Gegen die Überlieferung der Jahrtausende, die diese Indoarier und die Slaven im Norden zugebracht hatten, kamen die Mittelmeermächte jahrhundertelang nicht auf. Wir kommen darauf noch in der Blutfrage zurück. Hier handelt es sich zunächst nur um die Lage selbst, den Umtausch der nordischen Heimat gegen das südliche Klima und den Übertritt aus einem geschlossenen nordischen Land- in ein Küstengebiet des Mittelmeeres[1].

Der Norden. Die Voraussetzung für das Verständnis dessen, was ich in diesem Buche anregen will, eine selbständige, auf die altslavischen

1) Vgl. meinen Aufsatz „Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst" Vjestnik pro arch. i historiju dalmatinsku 1928. Dazu für das Grundsätzliche „Forschung und Erziehung" S. 88 f.

Altertümer eingestellte Forschungsrichtung, ist, daß wir zu untersuchen anfangen, ob die Nordvölker Europas, insbesondere die Slaven und Germanen, zur Zeit ihrer Wanderungen nach dem Süden wirklich so arge Barbaren gewesen sind, wie uns die Griechen und Römer und bis in unsere Zeit die in deren Spuren weiter denkenden Humanisten glauben machen möchten. Ich werde, was wir von slavischer Kunst vor und während der altkroatischen Zeit besitzen, gleich zu besprechen haben; den vollen Beweis dafür, daß es ein Aberglaube ist, sich die nordische Kunst als „barbarisch" und einer Beachtung durch die Kunstgeschichte unwert vorzustellen, kann ich vorläufig nur bei den Germanen führen, weil uns dort glückliche Funde jetzt endlich die Gegenbeweise in die Hand gegeben haben. Ich sehe hier ganz von dem reichen Arbeitsstoff ab, den die Prähistoriker zusammengetragen haben; er allein hätte genügen können, zur Vorsicht zu mahnen (vgl. Adama van Scheltema, Altnordische Kunst, 1923) und will mich ausschließlich mit jener großen Lücke beschäftigen, um die sich bisher niemand gekümmert hat, nämlich darum, daß der führende Rohstoff des europäischen Nordens bis zu der Zeit, in der die altkroatische Kunst aufhört, also bis gegen 1100, das Holz gewesen ist. Nur indem ich die Leser des vorliegenden Buches von dieser Tatsache überzeuge, kann ich hoffen, auch in dem verstanden zu werden, was ich über die altkroatische Kunst selbst zu sagen habe. Sollten die Slaven weniger als die Germanen darauf Anspruch haben, in ihrer ältesten Kunst, der Holzkunst, Beachtung zu finden?

Wir können heute noch nicht viel über den Holzbau des europäischen Nordens in der Zeit vor der Mitte des ersten Jahrtausends n. Chr. sagen. In der zweiten Hälfte dieses Jahrtausends müssen sich jene Verhältnisse herausgebildet haben, die um 1000 herum greifbar werden. Damals besteht Nordeuropa aus drei Kreisen, die ganz verschieden in Holz bauen: 1. dem Osten mit seinem Blockbau, 2. dem Westen mit dem Fachwerkbau und 3. dem Nordseekreis mit seinem Stab- bzw. Mastenbau. Da keiner dieser drei Kreise ganz ohne Einfluß auf die altkroatische Kunst geblieben sein könnte, muß ich hier von allen dreien etwas sagen, obwohl nur der Blockbau für die Slaven entscheidende Bedeutung hat. Ich beginne daher mit den beiden entfernteren Kreisen, um dann ganz beim Blockbau zu bleiben. Auf diese Art hoffe ich den Leser in die Probleme der Nordforschung in der Bildenden Kunst ein-

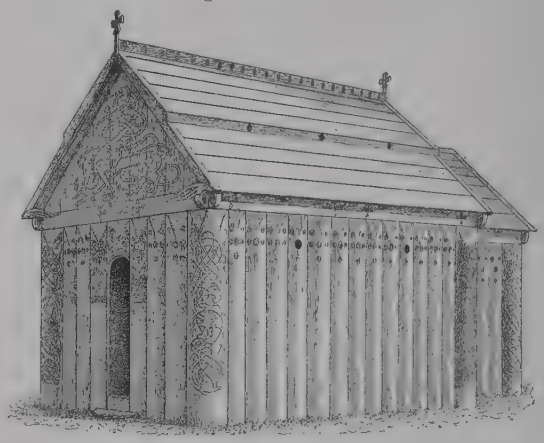


Abb. 95. Stockholm, Historisches Museum: Holzkirche aus Hemsö (Wiederherstellungsversuch).

zuführen, weil er sonst meinen späteren Untersuchungen über die kroatische Kunst, wie gesagt, nicht folgen könnte. Ich verweise für alle nachfolgend bezüglich des Holzbaues erörterten Fragen auf mein mehr planmäßig aufgebautes Werk „Early church art in northern Europe with special references to timber-construction and decoration", London 1928.

a) Nordseekreis und Slabbau. Beim Stabbau werden die Wände durch zwei Schwellen gebildet, in denen lotrecht nebeneinander stehende „Schnittlinge", d. h. Segmente von Baumstämmen, so verbunden sind, daß sie den Zwi-

schenraum zwischen den Eckpfosten des Gebäudes als Raumgrenze abschließen. Diese Art muß im Gebiete der Nord- und Ostsee weite Verbreitung gehabt haben. Ich möchte zwei weit auseinander liegende Belege bringen. Der eine wurde in Hemsö auf Gotland entdeckt. E. Ekhoff, dem wir in „Svenska stavkyrkor", 1914 bis 1916, eine eingehende Bearbeitung des schwedischen Arbeitsstoffes verdanken, gibt (Abb. 95) eine Wiederherstellung dieses einfachen Baues.

Reste eines zweiten Baues sind am entgegengesetzten Ende der nordischen Welt, an der Kirche von Greenstead in Essex (von London leicht zu erreichen) erhalten. Abb. 96 zeigt eine Aufnahme der Südwestecke. Ich will hier nur soviel bemerken, daß von der alten Kirche, die man gern mit dem heiligen Edmund 1013 zusammenbringt, zu welcher Zeit sie längst bestanden haben dürfte, heute nur die bei der Wiederherstellung 1848 wiederverwendeten Schnittlinge Zeugenschaft ablegen, ohne die ursprüngliche Zusammenfügung mit den Schwellen. Jedenfalls war sie nach dem heutigen Begriff eine einfache Stabkirche.

Abb. 96. Greenstead, Kirche:
Wiederverwendete Reste einer alten Holzkirche (Stabbau).

Ich unterscheide davon die Mastenkirche. Während in den beiden vorhergehenden Bauten das Dach von den Wänden getragen wird, sind diese bei der Mastenkirche nicht viel mehr als Raumabschluß (Abb. 97). In ihr sind Masten als Träger des Daches aufgestellt, die als Ständer von den Außenwänden her nur verstrebt und untereinander durch „Triforien", d. h. Bogen über Andreaskreuzen, in ihrer Lage festgehalten werden. Diese ganz einfachen, in der Werkart begründeten Tatsachen scheinen mir so selbstverständlich, daß ich nicht begreifen kann, wie ein so scharfer Denker wie Dietrichson (Die Holzbaukunst Norwegens) sich durch die humanistischen Scheuklappen hat völlig verblenden lassen kön-

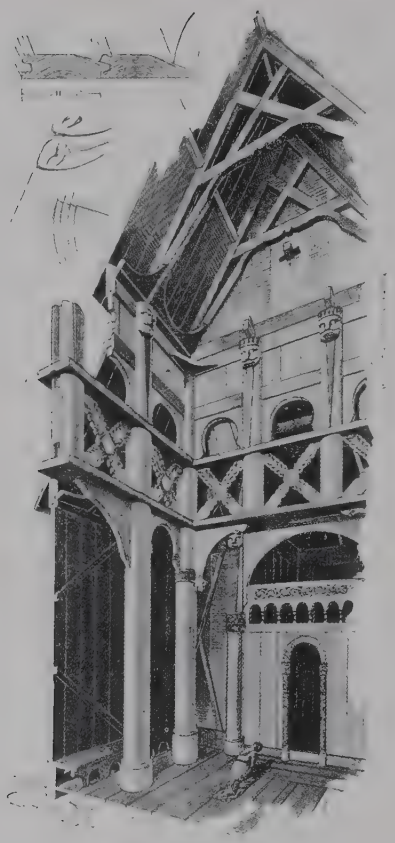


Abb. 97. Gol, Holzkirche: Dach auf Masten, Stabwand.

nen und von vornherein annahm, die norwegischen „Stabkirchen" wären den Forderungen des Rohstoffes angepaßte Umbildungen der romanischen Basiliken und dann auch noch an der „unwiderleglichen" Behauptung festhält, sie müßten unweigerlich von den Angelsachsen übernommen sein. Er sieht selbst, daß die Wikinger ihre Kirchen Schiffen gleich bauten, wie sie das wahrscheinlich vorher schon mit ihren Tempeln, Hallen oder anderen Versammlungsräumen getan haben dürften. Wenn dann auch noch gezeigt werden kann, wie die Norweger befruchtend auf England, Irland und Schottland übergegriffen haben, dürfte es kaum jemandem einfallen, den umgekehrten Weg ins Auge zu fassen. Die norwegischen Mastenkirchen sind in Norwegen selbst einheimisch, ähnlich wie die „Hauberge" an der friesischen Küste. Vgl. über alles das die 2. Auflage meines „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas".

Ich führe diese Dinge hier an, weil man ganz ähnlich auch über die altkroatischen Bauten urteilt, auch sie müßten von Rom oder Byzanz abhängig und den Kroaten von außen her zugetragen sein. Man traut den dunklen Jahrhunderten, in denen nur die Gestalt Karls des Großen hell aufleuchtet, nicht zu, daß irgend ein Nordvolk in der Kunst schöpferisch auftreten könnte. Und doch ist gerade der Mastenbau Norwegens dafür ein klarer Beweis. Die Leitgestalt dieser Kirchen ist wahrscheinlich von Schiffbaumeistern geschaffen. Sie errichteten über einem Schwellenkreuz zuerst einen, dann über zwei Paar solcher sich kreuzender Schwellen vier Masten und endlich über dem gleichen Doppelkreuz aus zwei Paar Schwellen zwölf Masten, jenen vollendeten Typus, den wir auch für die

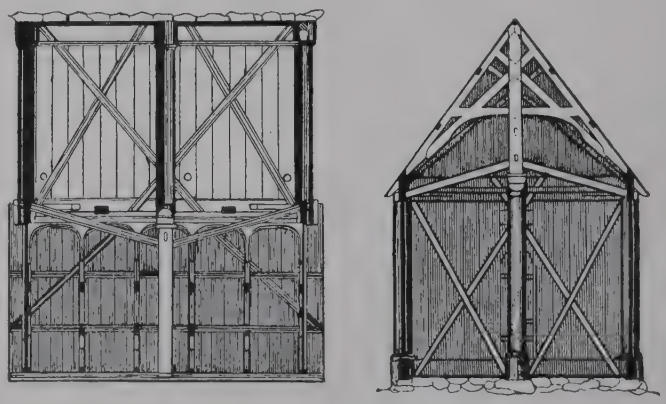


Abb. 98. Flaa, Holzkirche: Leitgestalt mit einem Mast.

Erklärung eines altkroatischen Bauwerks werden vergleichend heranziehen müssen.

Ich gebe als Beispiel für den ersten Typus die Kirche von Flaa (Abb. 98, nach Dietrichson). Der Mast trägt nicht ein pyramidales Dach wie die Blockbauten über dem Quadrat, sondern einen Firstbalken, auf dem das Sparrendach in einer typisch ausgebildeten Schiffbauweise ruht.

Es ist nicht Zufall, daß dieser Typus, unmittelbar an das Erzstift Oslo anstoßend, da gefunden wird, wo an dessen Bucht die Prachtschiffe der Wikingerfürsten entdeckt wurden, so das Osebergschiff mit seiner reichen Ausstattung. An das Stift Hamar, das diesen „Numedaltypus" mit einer Säule aufweist, grenzt nach Norden das Stift Stavanger mit dem „viersäuligen" Valdrestypus. Ich gebe als Beispiel die Kirche von Lomen, 1325 zuerst urkundlich erwähnt. Eine gute Gesamtaufnahme, die ich Dr. R. Schima verdanke, zeigt Abb. 99. Nur der Hauptteil mit Dachreiter ist alt, wie Grundriß und Aufriß (Abb. 100) erkennen lassen. Aber auch diese Aufnahme ist wieder dadurch gekennzeichnet, daß Dietrichson vergißt, die beiden Schwellenpaare einzuzeichnen. Endlich noch weiter nach Norden folgt das Stift Bergen mit dem „vielsäuligen" Sogntypus. In Wirklichkeit handelt es sich um den Typus mit zwölf Masten, der am reinsten durch Borgund (Abb. 3, 101) vertreten wird. Dann erst gewinnt die Basilika Macht und die klassische Schönheit des Zwölfmastenbaues wird zugunsten der fortlaufenden Säulenreihe verunreinigt. Immerhin kann man fast immer deutliche Züge der Entwicklung, wie ich sie eben dargestellt habe, nachweisen. Ausgangspunkt scheint die Schiffbaukunst mit einem

Abb. 99. Lomen, Holzkirche und Glockenturm.

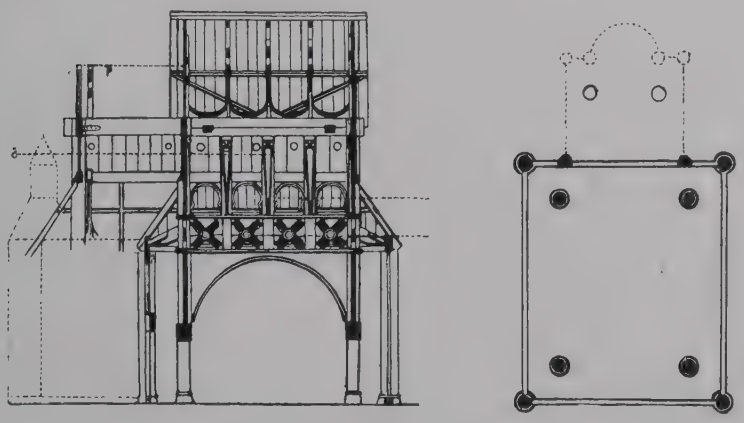


Abb. 100. Lomen, Holzkirche: Leitgestalt mit vier Masten.

Mast über einem Schwellenkreuz.

Als Vertreter des Haupttypus mit zwölf Masten gebe ich die Kirche von Borgund (Abb. 101), die um 1150 entstand. Man sieht, wie Kirche und Glockenturm in die Gebirgslandschaft eingeordnet sind. Das Äußere betont wieder deutlich die Mitte und die Höhe; bezeichnend daran auch die vielleicht noch dem Schiffbau entnommenen Drachenköpfe an den Giebeln. Die Ansicht läßt von vornherein eher einen Zentralbau erwarten, als eine Basilika, wofür sie Dietrichson ausgibt. In der Tat läßt der Grundriß (Abb. 7 *a*) trotz des länglichen Hauptraumes deutlich den Ursprung aus dem Quadrat in der Verteilung der Masten erkennen. Hier hat Dietrichson endlich einmal auch die notwendigen beiden Schwellenpaare eingezeichnet. Man sieht, daß alle Masten auf ihnen stehen. Zu beachten ist, daß ihre Verteilung von den vier Masten in den Schwellenkreuzungen der Ecken ausgeht. Jedem Eckmast sind zwei Begleitmasten beigegeben. So und nicht aus einer Nachahmung der Basilika entsteht diese wertvolle Bauform, die wir bis nach Armenien, Indien, Spanien und — unabhängig aus dem Blockbau hervorgehend auch in Kroatien verfolgen können, als Kultraum verschiedener Religionen. Ich will hier nicht näher auf diese prachtvolle Holzbauform eingehen, die ja in meinen Werken über Westeuropa und Early north european church art and wood architecture besprochen ist. Nur der Laufgang mit seinen Vorbauten in den Achsen sei noch erwähnt.

Abb. 101. Borgund, Holzkirche mit Glockenturm.

Der altkroatische Bau, der eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem Zwölfmastensystem hat, ist Gradina bei Solin (Abb. 102, 103), also jenseits der Split umziehenden Hügel und am Fuße jener Berge gelegen, auf denen die altkroatischen Fürsten angesichts des byzantinischen Split ihre Pfalzen (curtes) erbauten. Es ist eine neben dem altchristlichen Salona an altkroatischen Funden auffallend reiche Gegend. Nach außen bot die „Gradina“ den Eindruck eines Kastells in verschobenem Viereck mit quadratischen Ecktürmen (erbaut von Ugolino de Branca [1348 bis 1388]). Als man aber, durch allerhand Altertumsfunde, die in diesem Kastell gemacht wurden, angeregt, 1909—1911 darin Ausgrabungen vornahm, die neuerdings fortgesetzt wurden, fand man den in Abb. 102, 103 gegebenen Bau in etwa bis zur halben Höhe noch erhaltenen Mauern. Man sieht im Grundriß, daß die Umfassungsmauern, an der Ostseite 9·50 m breit, annähernd ein Quadrat bilden könnten. Bulić freilich schließt auf einen Längsbau von etwa 20 m Länge. Darauf kommt es mir bei der Einreihung

des Baues an dieser Stelle nicht an. Vielmehr sehe ich ein Kuppelquadrat gegeben in jenen seltsam gestellten zwölf Säulen, die zu je dreien in den Ecken eines Quadrates gedacht werden können.

Die dicken Außenmauern sind aus Bruchsteinen gebaut und zeigen an der Ostseite drei Apsiden. Die mittlere, 3·70 m breit, tritt 1·85 m tief aus der Mauer hervor und zeigt in der eigenen Mauerstärke vier 0·70 m breite Nischen eingetieft. Die kleineren Apsiden liegen ohne Vorsprung 1·65 m bzw. 1·75 m breit in der Umfassungsmauer. Die sehr dicke Längsmauer, die allein nördlich erhalten ist, zeigt im erhaltenen Teile fünf 0·65 m breite Nischen, also ähnlich wie die kleinen Nischen der Hauptapsis.

Die Zwölfsäulenstellung im Innern ist sehr unregelmäßig ausgeführt, wie das für altkroatische Bauten kennzeichnend ist. Ich habe den Abstand in den Achsen nachgemessen: er beträgt im Osten 2·68 m, im Westen 2·13 m, im Norden 1·27 m, im Süden 1·08 m im Lichten. Die Gneissäulen waren alle verschieden und durch Kalkstein, vereinzelt durch antike Marmorbasen von ausgleichenden Maßen zur gleichen Höhe gebracht. Von den Säulen konnten bis jetzt nur zwei aufgerichtet werden, andere waren nach Split und Solin verschleppt worden. Sie sind spätrömisch oder frühbyzantinisch nach der Bildung ihrer Endigungen zu ur-

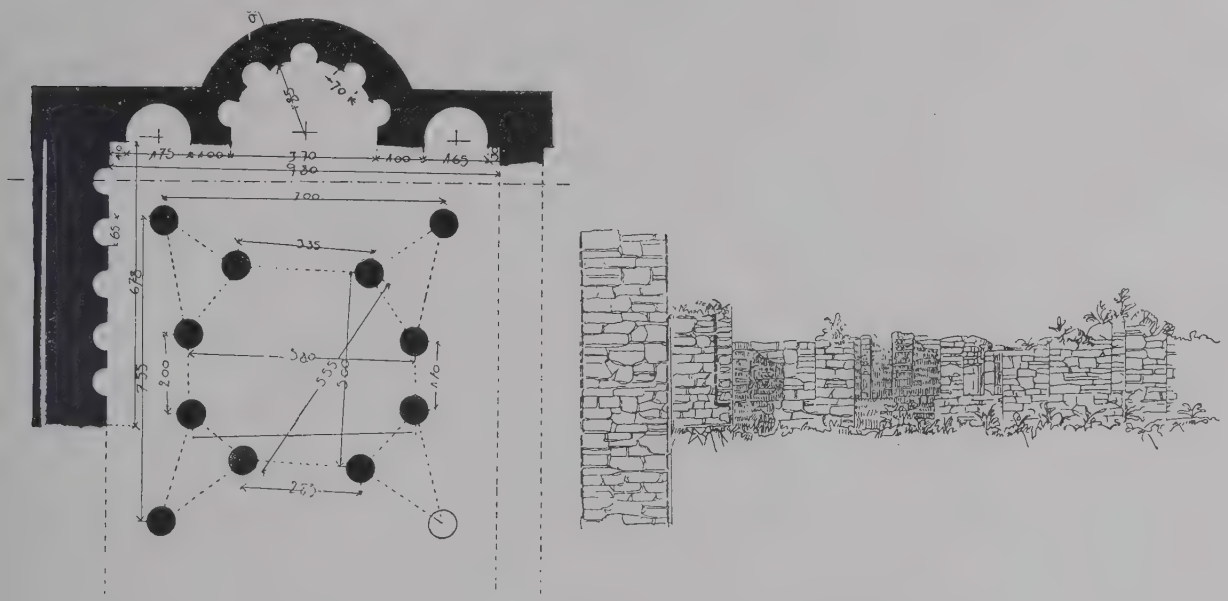


Abb. 102/3. Gradina bei Solin: Grundriß und erhaltene Mauerhöhe.

teilen. Dagegen sprechen einzelne der Kapitelle, die von Bulić in das Museum von Solin gerettet werden konnten, für eine Entstehung des Baues im 10. oder 11. Jahrhundert. Obwohl korinthisch wurden sie von dem besten Kenner dieser Gattung, Weigand, auf diese Zeit bestimmt. Außerdem wurden sie zusammen gefunden mit Resten von Zierat, die unbedingt in altkroatische Zeit gehören, so daß also wohl an der Zugehörigkeit des Baues zu dieser Zeit kein Zweifel sein kann. Bulić ist geneigt, in dem Baue die gesuchte Petruskirche zu sehen, in der 1076 König Zvonimir gekrönt

wurde[1]. Bulić hat auch auf Grund meines Armenienwerkes darauf hingewiesen, daß der Bau auffallend an die Hofkirche Nerses III. (641—661) in Zwarthnotz am Fuße des Ararat erinnert. Ich gebe (Abb. 104) den Grundriß, wie er auf mein „Etschmiadsin-Evangeliar" hin aus einem Hügel ähnlich freigelegt wurde, wie die Gradina bei Solin. Es war schon oben S. 126 davon die Rede, daß beide Bauten im Zusammenhange mit einem Hoflager aufgeführt sind, in Armenien einem geistlichen, hier wohl einem weltlichen.

Trotzdem muß ich — wie man sieht — selbst zur Vorsicht mahnen, wenn man das altkroatische Beispiel des 11. Jahrhunderts in einen engeren Zusammenhang mit dem armenischen des 7. Jahrhunderts bringen will, das allerdings in Armenien selbst wiederholt, so noch um 1000 in Ani und Bana nachgeahmt, ja, unmittelbar kopiert wurde. Auch das nordeuropäische Seegebiet kennt, wie ich zeigte, das Zwölfstützenquadrat. Dort ist der Typus noch in Holz in Verwendung: freilich im Mastenbau und nicht im Blockwerk. Aber wenn ich eine Bauform um 640 im armenischen Steinbau, um 1200 im Nordseegebiet aus Holz nachweisen kann, ist es dann nicht geradezu wahrscheinlich, daß es dann doch wohl auch in dazwischenliegendem Blockbaugebiet in der Luft gelegen hat. Es ist eben nichts anderes als eine folgerichtige Weiterentwicklung des Vierstützenbaues für den Fall, daß die Bauten größer werden und die eine Stütze, in jeder Achsenrichtung durch je eine andere Stütze, also zum kennzeichnenden Dreiverein ergänzt

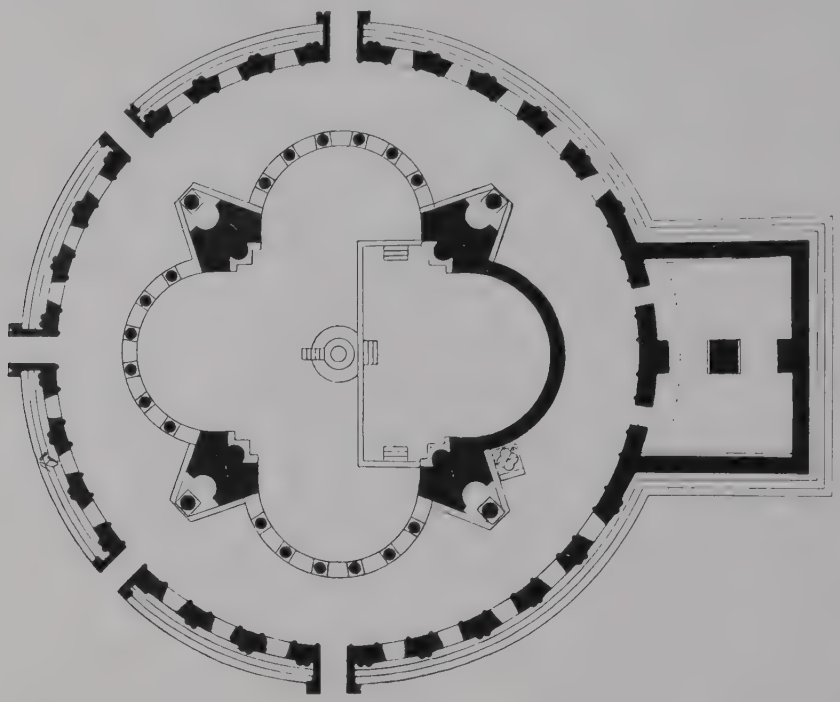


Abb. 104. Zwarthnotz, Gregorkirche: Grundriß.

1) Vgl. jetzt auch Bulić, „Krunidbena bazilika kralja Zvonimira usred Gradine u Solinu" (Vjestnik za archäologiju i historiju Dalmacije 1924/25).

wird. Wir werden später die Slaventempel in Rügen und sonst als Vierstützenbauten kennen lernen; es hätte meines Erachtens keine Schwierigkeiten, diese Art Holzbau auch bei den Kroaten in Gebrauch zu denken. Tatsache ist, daß wir ja Viersäulenkirchen öfter nachweisen können. Im gegebenen Falle dürfte es sich um eine bestimmte Leitgestalt weltlicher Gebäude, etwa eine Art Reichsversammlungshalle, handeln.

Nachtrag. Der vorstehend anläßlich der Zwölfmastenkirchen Norwegens um 1200 durchgeführte Vergleich hat L. Karaman veranlaßt zu einem Aufsatze: „Das Kirchlein in ‚Gradina' zu Solin und Strzygowskis These über altkroatische Baukunst" im Zagreber „Obzor" 1928, Nr. 102—106, der gegen mich vorgeht, als hätte ich behauptet, der Gradinabau wäre eine unmittelbare Nachahmung von Borgund. Ich bitte daher den Leser, die von mir unverändert gelassene Stelle nochmals nachzulesen: Borgund gibt mir lediglich den Anlaß, die mir bekannten Zwölfstützenkirchen daneben zu nennen und zu sagen, in dem Gebiete zwischen Borgund und Zwarthnotz dürfte es eine Art Zwölfstützenbauten im Holzblockbau um so eher gegeben haben, als die Slaventempel Vierstützenbauten waren und der Vierstützenbau bei den Altkroaten im Kirchenbau selbst Verwendung findet. Wenn die Dinge so entstellt werden, läßt sich schwer um die Wahrheit ringen. Die gleiche Kampfesweise hat auch der Humanist Meinander (oben S. 11) eingeschlagen, indem er mich den griechischen Tempel von einem finnischen Hause herleiten läßt.

b) Westeuropa und Fachwerkbau. Beim Fachwerkbau wird außen aus Schwellen und Ständern ein Wandgerüst hergestellt, dessen Fächer, wenn der Bau fertig dasteht, mit Geflecht oder Lehm, Ziegeln und anderem Füllwerk geschlossen werden; auch Holz selbst kommt dafür in Betracht. Diese Art, die zumeist also kein reiner Holzbau ist, zieht sich durch den ganzen Süden, von England und Nordfrankreich angefangen, durch ganz West- und Südeuropa über die Gebiete der einst islamischen Reiche bis nach Indien. Fachwerk ist kennzeichnend für Gebiete, in denen das Holz spärlich ge-

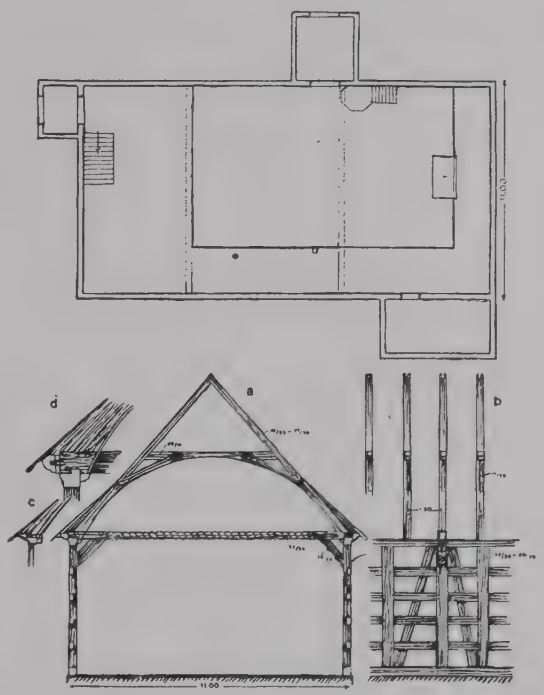


Abb. 105. Katznase:
Fachwerkkirche mit Tonnengewölbe.

worden ist oder die Holzarten sich nicht für den Blockbau eignen. Schon die Römer wendeten sie in Stadt und Land an; Vitruv tadelt diesen Gerüstbau mit Lehmfüllung als feuergefährlich, beim Überputzen entstünden überdies Risse. Lehfeld glaubt, daß der Fachwerkbau von den Römern zu den Deutschen gekommen sei.

Im Kirchenbau kann man diese Art noch heute in ganz Norddeutschland nachweisen, sie mag dort als deutsch dem slavischen Blockbau gegen-

übergestellt werden. Beide Bauarten überkreuzen sich. Ich zeige in Abb. 105 eine Fachwerkkirche aus Katznase in Westpreußen. Es ist ein einfacher rechteckiger Saal, tonnengedeckt, indem in den offenen Dachstuhl mit seinen Ankerbalken durch Verschalung eine flachrunde Decke gelegt ist. Man sieht die Wandfächer gebildet aus lot- und wagrechten Pfosten, die überdies diagonal unterteilt sind, darüber das Sparrendach, das auf den Wänden allein aufruht, die in 11 m Abstand durch Anker auf Konsolen zusammengehalten werden. Die Decke ist flachrund und

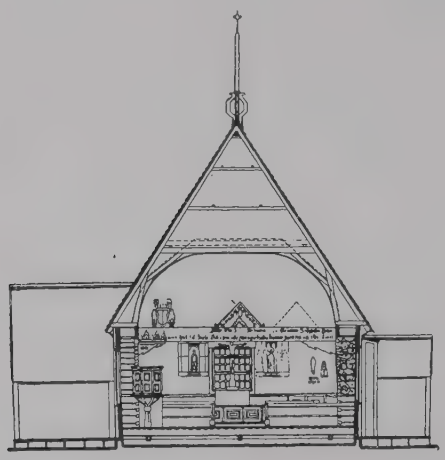


Abb. 106.
Saloinen, Blockkirche: Querschnitt.

geht bis zum Kehlbalken. Man wird selbst bemerken, wie sehr der niedrige Raum dieser von Protestanten erbauten Kirche zur Erhöhung des Innenraumes drängte, um so mehr, da noch eine ausgedehnte Emporenanlage eingebaut war. Die Türen sind durch Vorhallen geschützt. Von sonstigen Fachwerkkirchen liegen leider nur immer Außenaufnahmen vor, auch in den englischen Veröffentlichungen. Man behauptet, daß es dort Kirchen aus normannischer Zeit gäbe[1]. Die wichtigste Tatsache im Wesen des Fachwerkbaues, den wohl schon Venantius Fortunatus in seinen Lobliedern auf den Holzbau meint[1], ist die Reihung der Böcke hintereinander. Wenn im Wesen des Blockbaues, wie wir sehen werden, die Neigung zur Wölbung liegt, so hat der Fachwerkbau jenes Denken im Aneinanderreihen von Jochen und Gurten gezeitigt, das die westeuropäische Baukunst der Blütezeit (Romantik — Gotik) in breiter Schicht auszeichnet und von allen anderen Kunstströmen des Erdkreises trennt. Der Fachwerkbau setzt sich im Innern aus Böcken zusammen, den durch Querbalken verbundenen Wandpfosten, die die Decke bilden und zugleich die Dachsparren tragen. Wir besitzen eine gute Aufnahme eines fertigen Baugerüstes ohne jede Füllung von Jacopo Bellini[2]). Diese Handzeichnung der Magieranbetung gibt einen vorzüglichen Einblick in die bei jedem Fachwerkbau vorliegende Reihung von Gurt und Joch. Auch das Sparrendach scheint, was auch für die altkroatische Baukunst wichtig ist, in dieser Bauart seinen Ursprung zu haben. Für uns ist wichtig die Feststellung der Tatsache, daß man in seinem Raume Gewölbe jeder Art unterbringen kann: Tonnen-, Kreuzgewölbe und Kuppeln.

Ich konnte in Finnland beobachten, daß es sich dabei nicht um Nachahmung von Steinbauten handelt, wie man immer annimmt, sondern alle diese Wölbungen sich im Blockbau mit Sparrendach selbständig entwickelten. Dafür hier einige Beispiele: Kleine Kirchen von rechteckigem Grundriß tragen die Tonnendecke, wie man sie auch in Kroatien, z. B. in Velika Mlaka (Abb. 90—93), findet, ohne weiteres auf den Blockwänden. Größere Längskirchen zeigen im Gebiete von Oesterbotten eine eigentümliche Bauart mit Zuhilfenahme von Hohlkörpern, die ich Blockpfeiler nenne. Ich gebe als Beispiel Saloinen (schwedisch Salo), einen Blockbau mit Sparrendach von 1632. Man sieht im Grundriß (Abb. 108) zwei

1) Vgl. Strzygowski: Early church art in northern Europe.

1) Nordenbuch S. 103 f.
2) Nordenbuch S. 151.

Paar Blockpfeiler, andere zeigen deren drei Paare. Sie sind in der Längsrichtung durch die Dachbalken, in der Breitenrichtung durch Anker verbunden. Abb. 107 zeigt in der Innenansicht den Blockpfeiler, der unmittelbar neben der Sakristei steht und die Kanzel trägt, zu der eine Tür führt. Man sieht Anker und Dachbalken mit dem Ansatz der Tonnendecke. Wie diese in die auf zwei Dreiecken aufstehende Decke eingehängt ist,

Abb. 107. Saloinen,
Werkart der Langkirche mit Hohlpfeilern.

zeigt Abb. 106; es handelt sich also um Bretterverschalung auf Bügen. So auch in Katznase und in den Holzkirchen Kroatiens.

Man hatte in Finnland sehr bald heraus, daß die Blockpfeiler die Wand überhaupt überflüssig machen — die Verwandtschaft des Baugedankens mit dem Strebepfeiler des Steinbaues fällt auf —, und machte sich das zunutze, als der Protestantismus die katholische Messekirche zur Predigtkirche umzubilden strebte, bei der es darauf ankam, den Sprecher möglichst in die Mitte seiner Gemeinde zu bringen. Ein Umbau der 1626 erbauten Kirche von Vöyri im Jahre 1777 zeigt (Abb. 109), wie man dabei vorging. Man wagte nicht nur die Wand herauszunehmen, son-

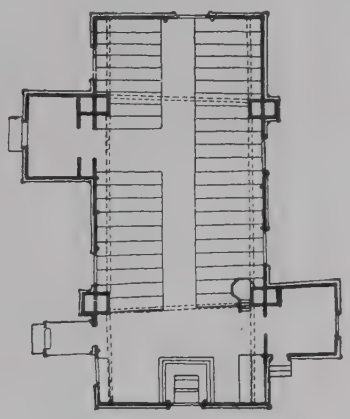


Abb. 108. Saloinen,
Blockkirche mit zwei Pfeilern.

dern auch ein Blockpfeilerpaar, indem man zugleich auf die Entdeckung kam, daß eine überblattete Ecke die gleiche Leistung verrichte wie ein Blockpfeiler. So entstanden die Kreuzkirchen,

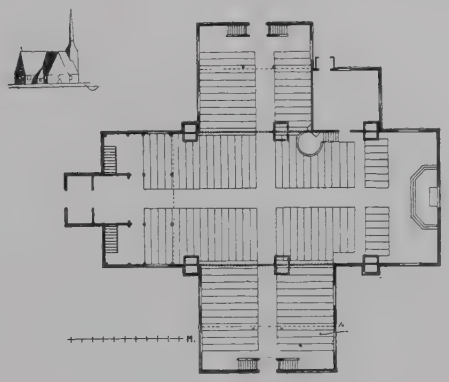


Abb. 109. Vöyri, Holzbau:
Umbau vom Längs- zum Kreuzbau.

von denen ich Beispiele im Grundriß (Abb. 110, Kuru) und einer Außenansicht (Abb. 111, Hiitola) gebe. Auch hier sind die Kreuzarme gewölbt. Aus ihrer Durchschneidung in der mittleren Vierung ergeben sich nun Gewölbebildungen,

die — vorausgesetzt, daß die Entdeckungen, die man in Finnland im 17. Jahrhundert machte,

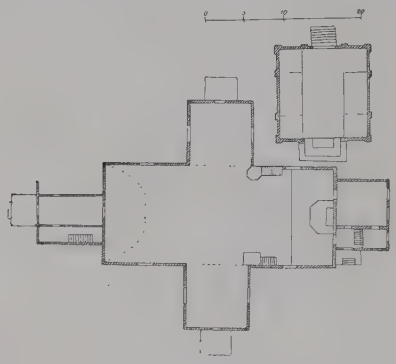


Abb. 110. Kuru, Holz-Kreuzkirche: Grundriß.

ebenso auch schon früher, in der Blütezeit des europäischen Holzbaues in vorchristlicher Zeit gemacht worden waren — einen großen Einfluß

Abb. 111. Hiitola, Kreuzkirche in Holz: Außenansicht.

auf die Bauentwicklung in Stein, und so insbesondere auch bei den Kroaten, gehabt haben können. Die einfachste Lösung für die Kreuzung der beiden Tonnen ist das Kreuzgewölbe selbst, das am häufigsten vorkommt. Ich zeige in Abb. 112

Abb. 112. Paavola, Kreuzkirche: Kreuzgewölbe des Tonnenschnittes.

die Vierung von Paavola aus dem Jahre 1756. Auf diese Weise könnte sich das in Deutschland beliebte „gebundene System" mit dem Kreuzgewölbe über der Vierung als Ausgangspunkt schon im Holzbau entwickelt haben. Die Werkart wird in Paavola besonders auffällig durch die Leisten, die zum Schmucke der Verschalung verwendet sind. Abb. 113 (Multia) zeigt, unter welchen Umständen die Kuppel zur natürlichen Lösung wurde: sobald man die inneren Ecken unter dem im Blockbau neben dem rechten so beliebten Winkel von 135 Grad abschrägte, ergab sich die Anwendung von Diagonalgurten, die die Tonnengewölbe voneinander trennen oder die Lösung Abb. 114 (Kortesjervi von 1792), wo die richtige Kuppel auf Pendentifs, allerdings mit der für die finnischen Kirchen bezeichnenden flachen Mitte, werkgerecht ausgeführt ist. Die überraschendsten Bildungen dieser Art zeigen einfache Kreuzbauten ohne die Abschrägung der Ecken, wie sie Abb. 115 (Kärkölö von 1754) gibt.

In den vorgeführten finnischen Bauten sind die Gewölbe fast ausschließlich durch Ver-

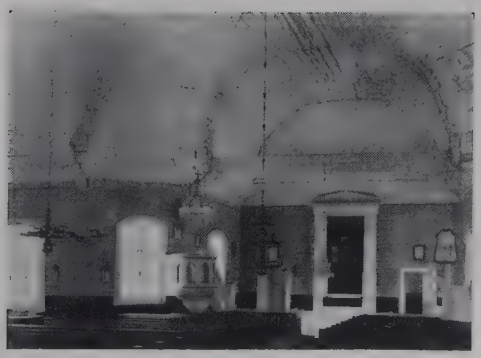


Abb. 113. Multia, Kreuzkirche:
Kuppel mit Kreuzgurten.

schalung gebildet. Es gibt aber auch Blockbauten mit Sparrendächern, in die Tonnen aus richtigen Baumstämmen eingehängt sind. Ich will darauf hier wegen des knappen Raumes nicht eingehen. Man lese darüber vorläufig den Aufsatz in der „Slavia“ III (siehe unten) nach.
Die finnischen Kreuzkirchen haben für die altkroatische Baukunst außerordentliche Bedeutung, weil sie zeigen, wie in Holz ein Typus entstehen konnte, mit dem wir uns eingehend zu beschäftigen haben werden, die Kirche mit offenem Mittelquadrat, über dem die Kuppel liegt und an das sich vier Kreuzarme anschließen. Die bekanntesten altkroatischen Vertreter sind die Kreuzkirche und die Nikolakirche in Nin, die letztere Kirche stellten wir zusammen mit einem Vierpaß in Krakau; man vergleiche jetzt

Abb. 114. Kortesjervi:
Holzkuppel mit Hängezwickeln (Pendentifs).

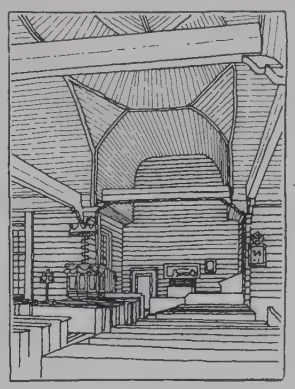


Abb. 115. Kärkölö, Kreuzkirche:
Kuppel mit Hängezwickeln.

den Grundriß von Multia (Abb. 113) mit diesen beiden Kirchen (Abb. 74—80) und wird vielleicht geneigt sein, eine ähnliche Holzkirche als die Voraussetzung der beiden Steinkirchen anzusehen.
Wir sprachen bisher von Blockbauten mit dem Sparrendache: sind solche Lösungen auch im reinen Blockbaue möglich?

c) Osteuropa und Blockbau. Die Grenze nach Westen ist natürlich schwankend, doch kann im allgemeinen die Linie von der tiefsten Einbuchtung des Adriatischen Meeres bis hinauf nach Rügen etwa als trennender Strich bezeichnet werden, seit die Germanen die weiter östlich gelegenen Gebiete aufgaben und nach dem Süden gezogen waren. Wie weit die bezeichnende Bauweise dieses Gebietes, der Blockbau, sich nach Osten ausdehnte und ob das Zeltgebiet der Nomaden einen Keil zwischen den Vorstoß nach

Iran[1] und China schob, wissen wir nicht. Es zeigen sich zwischen Ostasien und den Blockbauten Osteuropas so viele Verwandtschaften, besonders in der Dachbildung[2], daß man geneigt wäre, die Trennung nicht als unüberbrückbar anzusehen.

Die Baugesinnung dieses Gebietes ist durch den Blockbau, d. h. die Bildung der Wände, der Decke und des Daches, in liegenden Hölzern bedingt. Die Wände werden durch wagrecht übereinander gelegte Baumwalzen gebildet, die ursprünglich roh übereinander geschichtet und an den Ecken verkreuzt (wie das Vitruv von den Kolchern berichtet), später aber behauen und an den Ecken überblattet wurden. Ich gehe auf die Unzahl von Möglichkeiten nicht ein. Dach und Decke können entweder als Sattel und Tonne gebildet sein, wenn ein gegenüberliegendes Wandpaar in Giebelform aus kürzer werdenden Stämmen weitergeführt und durch Pfetten verbunden wird; ich gebe in Abb. 116 ein Beispiel nach Sirelius „Über die primitiven Wohnungen der finnischen und ob-ugrischen Völker", S. 272. Man sieht, wie Dach und Decke getrennt durch Pfetten gebildet werden. Auf die Deckenbalken ist eine „gewölbte Verschalung" gelegt. Der antike Tempel scheint, wenn man das Pfettendach allein in Betracht zieht, mit dieser Bauweise oder einer ähnlichen in Zusammenhang. Anders die zweite Bauweise; die Blöcke werden dabei vom Dachansatze an über Eck gelegt. Ich habe letztere Bauweise in meinem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa", S. 615 ff., näher beschrieben und ihre Ausbreitung und Weiterentwicklung zur Kuppel über dem Quadrat darzustellen versucht. Abb. 69 zeigt die Decke des Tempels von Pandrethan in Kaschmir, die in Steinnachbildung ein ausgezeichnetes Beispiel der Übereckung in Holz aus dem 10. Jahrhundert bietet. Leider sind die erhaltenen Blockkirchen auf alle diese Einzelheiten hin nicht genauer untersucht.

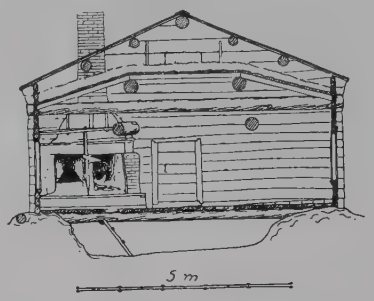


Abb. 116.
Finnisches Wohnhaus mit gewölbter Decke.

Hier sei nur die Außenansicht eines solchen Baues gegeben, um daran den Typus dem Gedächtnis einzuprägen. Abb. 117 zeigt die Kirche von Sokolowka, eine von hunderten, wie man sie in Polen und der Ukraine immer wieder findet. Es sind hier drei Quadrate in einer Richtung nebeneinander gereiht, öfter kommen auch fünf in Kreuzform zusammengestellt vor. Davon war oben S. 49 f. die Rede. Die Überführung dieser einzelnen Quadrate in die Kuppel kann sehr verschieden sein, zumeist geschieht sie durch Übereckung. In Abb. 117 sieht man, wie dadurch Achtecke entstehen, die dann auf irgend eine Art in die Kuppel übergeführt sind. Alle diese Kirchen stammen aus den letzten Jahrhunderten, doch wird darin wohl nur eine uralte Überlieferung des Blockbaues weitergeführt. Ich habe im Armenienwerke zu zeigen versucht, daß wir es da vielleicht mit einer indoarischen Bewegung zu tun haben könnten.

Das Entscheidende in dieser Baugesinnung ist das Haften am Quadrat. In einem Aufsatze in der Zeitschrift „Slavia" 1924, S. 392 ff. (siehe unten), und später in dem Buche „Die Holz-

1) Vgl. die Karte der Verbreitung der wichtigsten Wohnungsformen von A. Byhan in Buschans Illustrierter Völkerkunde II, I, S. 320 und dazu auch die Karte von Schwieger in meinem „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" und Armeniaca I.

2) Vgl. Benndorf über den Ursprung der Akroterien, Jahreshefte des österr. arch. Instituts II, 1899, S. 1 f.

kirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala“ suchte ich zu zeigen, daß diese Grundform des Blockverbandes auch noch im westslavischen Holzkirchenbau erhalten ist, trotz Einführung des Sparrendaches, und daß die ältesten Steinkirchen sich daraus in ihrer Neigung zum Quadrate verstehen lassen. Das gilt in noch viel höherem Grade als für die Čechen für die Kroaten. Darüber später. Auch die Westgoten in Spanien schließen sich diesem vorromanischen Kunstkreise an, auf dessen Spuren ich zuerst in Armenien gekommen war. Manche, die inzwischen von Spanien oder Dalmatien, von den Čechen, Polen oder der Ukraine aus auf die Spuren dieses breiten Stromes gelangt waren, brachten ihn daher mit Armenien in Zusammenhang. Ich glaube eine andere Lösungsmöglichkeit gefunden zu haben, die nämlich, daß alle auf Südboden übergetretenen Nordvölker ihre Anregung zum Gewölbebau aus den Gewohnheiten des vorher in ihrer nordischen Heimat geübten Blockbaues mitgebracht haben könnten. Das Gewölbe ist dort im Blockbaue zu Hause, wie ich schon im Armenienwerke durch den damals vorliegenden Arbeitsstoff gedrängt wurde anzunehmen. Dafür bietet gerade auch Dalmatien die besten Beweise.

Abb. 117. Sokolowka: Dreikuppelkirche mit Umgang.

Der Wechsel der Lage, den die Kroaten vollzogen, indem sie vom Osten des nordischen Festlandkörpers auf eine der südlichen Halbinseln vorstießen, konnte nicht ohne Einfluß auf ihre Bildende Kunst bleiben. Die wichtigste Tatsache, mit der wir rechnen müssen, ist, daß sie aus Gebieten, in denen ein Überfluß an Holz herrschte, in solche gerieten, in denen die Holzbestände durch den Bedarf der Antike, insbesondere zuletzt durch die Römer und Byzantiner, zum großen Teil aufgebraucht worden waren.

B. Boden und Bauen.

Wenn nun also der gesamte Norden Europas einst in Holz baute und die Südslaven von dort herkamen, läßt sich dann nicht erwarten, daß diese Baugesinnung bei ihrem Übertritt auf Südboden nachwirkte?

Der ursprüngliche Heimatboden der Slaven. Die große Völkerstraße von der Uralpforte, am Schwarzen Meer vorüber nach der Donau trennt die Slaven ursprünglich vom Mittelgürtel und seinen Meeren. Die Völker, die sich auf dieser Straße nach dem europäischen Süden und Westen bewegen, reißen immer wieder Teile der Slaven mit, zuerst die Goten, dann die Hunnen und schließlich entscheidend die Avaren. Was diese Völker nicht selbst aus dem Osten mitbrachten, dürfte, falls sie sich länger am Schwarzen Meer aufhielten oder die dort von ihnen angetroffenen Völker für ihre Lebensbedürfnisse heranzogen, ebenso von den Lebensgewohnheiten der Slaven beeinflußt worden sein, wie durch die über das Schwarze Meer vom Süden her zuströmenden Kunstformen Kleinasiens, Armeniens und Irans.

Am stärksten kommen in dieser Beziehung die Goten in Betracht, von denen man immer sagt, daß sie ihre nordische Kultur allmählich am Schwarzen Meere gegen die östliche umgetauscht hätten. Ich möchte glauben, daß daneben vor allem an die Umwandlung ihrer Holzbauweise im Sinne des bodenständigen und besonders von den Slaven gepflegten Blockbaues zu denken sein wird, und der Ausgleich zwischen ihren aus dem Norden mitgebrachten Gewohnheiten und denen ihrer neuen Umgebung soweit gegangen sein könnte, daß die Goten zu Vertretern des Blockbaues wurden, ob sie ihn nun in ihrer nordischen Heimat ursprünglich geübt hatten oder nicht. Ähnliches gilt auch für die Ausstattung dieser Bauten.

Nehmen wir als Wahrzeichen der Entwicklung z. B. das Grabmal des großen Ostgoten Theodorich (493—526) in Ravenna: ein auf die

Abb. 118. Ravenna, Theodorichsgrab: Oberer Teil, Außenansicht.

Mitte und Höhe eingestellter Kuppelbau, unten ein Zehneck mit kreuzförmigem Innenraum, oben ein kreisrunder Aufsatz mit einer Bogenstellung außen herum (Abb. 118), das ganze durch einen einzigen Kuppelstein geschlossen und mit Zieraten, die zweifellos ein dreistreifiges Bandmotiv an jener Stelle, dem Kranzgesims, aufweisen (Abb. 119), an der sich die Antike sonst am längsten nachwirkend behauptete. Was bedeutet diese Erscheinung entwicklungsgeschichtlich: Beharrung, Wille oder Bewegung? Steckt etwas von Lage, Boden oder Blut der Goten darin, hat der Machtwille Theodorichs entschieden oder sind Einflüsse, im natürlichen Fluß der Verkehrskräfte begründet, im Spiele?[1].

Ein sicheres Kennzeichen seines Wesens ist, daß dieses Grabmal in Quadern erbaut ist, d. h. also

1) Vgl. über das Beschauerurteil zuletzt W. Jänecke, „Die drei Streitfragen am Grabmal Theodorichs", Sitz.-Ber. der Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 1927/28, 3. Abh.

Abb. 119. Ravenna, Theodorichsgrab: Kranzgesimse.

weder aus Bruchsteinen oder Findlingen mit oder ohne Mörtel, noch im Holzbau. Ich habe schon in meinem Armenienwerke mit aller Entschiedenheit darauf aufmerksam gemacht, daß es altarmenische Königsgräber sind, die dem Grabmale Theodorichs am nächsten stehen[1]. Also setzt sich in diesem Falle wohl ein Oststrom durch. Von besonderer Bedeutung ist die Ausstattung, das bekannte Ornament am Kranzgesims unter der wie ein Nachklang megalithischer Kunst aus einem Stein gefertigten Kuppel. Ich muß hier eine Abbildung (119) davon geben, weil der Schmuck ausgesprochen in den Kreis gehört, den wir altkroatisch nennen. Das dreistreifige Band bezeugt, daß schon die Goten diese später für Langobarden wie Kroaten kennzeichnend gewordene Art kannten. Tatsache ist ferner, daß dieser Schmuck bereits auf gotischen Metallsachen in den Ländern nördlich des Schwarzen Meeres wie in Italien und ebenso noch bei den Westgoten in Spanien vorkommt. Damit will ich gewiß nicht sagen, daß gerade nur die Goten Träger dieses mehrstreifigen Bandgeflechtes gewesen seien. Vielmehr war es — vom Südosten angeregt — allen Nordvölkern eigen, bevor von Asien her auch im europäischen Norden das Tiergeflecht im Anschluß an dieses ältere mehrstreifige Band ausgelöst wurde. Immerhin ist es möglich, daß von den Nordvölkern es in erster Reihe die Goten waren, die diesen nordischen Schmuck in Südeuropa in breiter Schicht einbürgerten. Das Fibelmuster am Fries des Grabmales Theodorichs scheint in seiner Art europäisch, sitzt aber an der gleichen Stelle, an der wir an altarmenischen Kirchen (Armenienwerk, S. 116) in älterer Zeit das in gleicher Art gearbeitete Bandgeflecht finden. Ich gebe ein Beispiel von rund 650 (Abb. 120, Zwarthnotz).

Im Bauen scheint auch bei den Altkroaten, wie sonst überall seit dem Einbruch der Germanen

Abb. 120. Zwarthnotz, Gregorkirche: Reste des Kranzgesimses.

1) Vgl. dazu Supka, Buddhistische Spuren in der Völkerwanderungskunst. Monatshefte f. Kwiss. X, 1917, S. 217 f.

und Slaven auf Südboden, zunächst die dreischiffige holzgedeckte Basilika der altchristlichen Zeit von den Kirchenbehörden selbst weitergeführt worden zu sein. Nicht so im Volke. Ich konnte bei den Čechen zeigen und ebenso bei den Norwegern und Westgoten (vgl. mein Nordenbuch), daß bei allen diesen Nordvölkern das Quadrat am Anfange der Entwicklung des christlichen Kirchenbaues steht, bei den im Norden gebliebenen Völkern in Holz ausgeführt, bei den nach dem Süden ausgewanderten Völkern in Stein übertragen, bei diesen neben dem Rundbau. Wie steht es nun mit den Kroaten, von denen doch auch anzunehmen ist, daß sie zunächst ihren in Lage, Boden und Blut verwurzelten, schon im heidnischen Holzbau ausgebildeten Gewohnheiten treu geblieben sein dürften? Wir konnten solche Zusammenhänge bisher nicht ahnen, weil wir erstens gewohnt waren, den Wölbungsbau wie selbstverständlich als eine Sache des Ziegel- und Steinbaues anzusehen, und zweitens, weil wir uns um den Holzbau überhaupt nicht kümmerten. Diese Dinge kommen eben erst zutage, wenn man anfängt, dem Norden und den spärlichen, dort erhaltenen Spuren Wesen und Entwicklung abzufragen. Bisher hat man leichthin angenommen, daß aller Holzbau, wie selbstverständlich, vom Steinbau abhängen müsse, schon deshalb, weil die erhaltenen Denkmäler um soviel jünger seien als die des Steinbaues. Das war philologisch-historisch auf Grund des Erhaltenen und der in den Schriftquellen zu oberst liegenden lateinischen Aussagen gedacht. Der Fachmann geht anders vor. Er rechnet mit den Lücken unseres Denkmälerbestandes, der Einseitigkeit der schriftlichen Quellen[1] und unseres Wissens überhaupt, das sich unter diesen Voraussetzungen als „Geschichte" geben konnte. So muß ich im vorliegenden Falle damit rechnen, daß bis zum Einbruche der Magyaren die Adriaslaven ihrem Wesen nach auf das engste mit jener osteuropäischen Welt zusammenhingen, die für den Kunstforscher als das geschlossene Blockbaugebiet gelten kann. Gerade die Zeit des Werdens der altkroatischen Kunst von der Einwanderung bis zur Eroberung des Verbindungsgebietes durch die Ungarn muß viel stärker als wir bisher damit gerechnet haben unter dem Einflusse dieses ursprünglichen und natürlichen Zusammenhanges gestanden haben. Daraus erklären sich die Möglichkeiten, die wir immer wieder zur Sprache brachten. Sie rücken erst dadurch in den Bereich beweisbarer Tatsachen. Es wird daher hier zunächst meine Aufgabe sein, von den Kunstformen dieses Blockbaugebietes für die altslavische Zeit eine Vorstellung zu geben und so den Versuch zu wagen, aus der Möglichkeit Gewißheit abzuleiten.

Vom Blockbau ist aus der Zeit vor, sagen wir dem 14./15. Jahrhundert nichts erhalten. Aber darf der Forscher von vornherein die Flinte ins Korn werfen und sich die Mühe sparen, durch irgend welche Methoden diese große Lücke auszufüllen, muß er nicht mindestens mit ihr immer wieder rechnen? Nun gibt es aber eine Möglichkeit, ein Bild dieses altslavischen Holzbaues zu gewinnen. Man sagt ja immer, die Verhältnisse der Völker seien im Kern in mancher Beziehung heute noch die gleichen wie vor tausend Jahren. Gilt das für die slavische Volkskunst nicht und haben wir sonst gar keinen Anhaltspunkt, um über den Holzbau, z. B. des Gebietes zunächst im inneren Halbkreise der Karpathen im 5. Jahrhundert eine Aussage machen zu können?

a) Der Palast des Attila. Welche Bedeutung der Blockbau für die Entwicklung der osteuropäischen Kunst in christlicher Zeit hatte, das zu bestimmen hängt zum Teil davon ab, ob sich beweisen läßt, daß die Berichte eines Priskos, wie die des Venantius Fortunatus und des Beowulfliedes nicht übertrieben sind und wir eine hohe Blüte nachweisen können gerade von der

1) Vgl. übrigens das Nordenbuch S. 166 f.

Zeit an, aus der diese Berichte stammen, also vom 5. bis 7. Jahrhundert angefangen bis zu den erhaltenen Mastenkirchen des 12. bis 15. Jahrhunderts in Norwegen. Wir müßten vor allem für den Block- und Fachwerkbau, von denen sich bisher nur Denkmäler aus der zweiten Hälfte unseres Jahrtausends erhalten haben, zeigen können, daß viele der Baugestalten, die für diese Spätzeit nachweisbar sind, nur spärliche Reste der großen Blüte wären, wir also für die Zeit der Völkerwanderungen und bis zu der Zeit des Entstehens der Blüte des nordischen Steinbaues, d. h. der sogenannten romanischen und gotischen Kunst, erst recht nachwirkend einen Holzbau annehmen müssen, der schon in vorromanischer Zeit Gewölbetypen ausgebildet hatte, von denen wir uns heute kaum noch etwas träumen lassen.

Ich bin schon von Armenien aus zu einer solchen Annahme gedrängt worden, wobei ich bis in die Zeit der indoarischen Wanderung zurückgehen zu müssen glaubte. Heute handelt es sich um viel näher liegende Zeiten, denen ich zuerst von den Gotenbauten in Spanien und den nachkarolingischen der Westslaven nahegetreten bin. Es will mir aber scheinen, daß kaum ein Land ergiebiger für diese Art von Untersuchungen ist als das von den Kroaten an der Adria besetzte Gebiet.

Wenn uns auch kein einziges Denkmal in Holz aus der ältesten Slavenzeit, dem ersten Jahrtausend nach Christus, erhalten ist, so machen es doch Rückschlüsse mehr als wahrscheinlich, daß sie in Holz bauten und als Werkart den Blockbau verwendeten. Die Wälder ihrer Heimat zwischen den Karpathen und nordöstlich bis zur Linie Baltenland—Asowsches Meer sprechen ebenso dafür wie die allgemein nordische Tatsache des Holzbaues und die im Osten bis Iran reichende Bauart des Blockbaues im besonderen. Dafür habe ich schon Belege zu geben gesucht in dem Buche „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas“ und den im vorliegenden Buche wieder abgedruckten Aufsätzen. Mein Buch über „Die Stellung Finnlands in der Kunstgeschichte“ wird weitere Nachweise genug bringen; vorläufig ist es noch ungedruckt. Übrigens verzeichnet den Blockbau bei den Slaven auch Šišić S. 44.

Ich will nun versuchen, die einzelnen Möglichkeiten, die in den Wertabschnitten durch Rückschluß angedeutet wurden, im Zusammenhange an der Hand der schriftlichen Überlieferung daraufhin nachzuprüfen, ob sie sich etwa mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit in Entwicklungstatsachen umsetzen lassen und beginne mit einer Quelle, die sich nicht unmittelbar auf die altslavische Kunst bezieht, aber mittelbar doch vielleicht dafür zu verwenden ist, eine Vorstellung der Holzbauweise in Gebieten zu geben, in die durch den Hunnenstoß des 4. bis 5. Jahrhunderts auch die Slaven vorgetrieben sein könnten. Es ist die Beschreibung des Palastes des Hunnenkönigs Attila auf dem Boden, der vor der Besiedlung durch die Ungarn von Germanen und zum Teil vielleicht auch von Slaven besiedelt war, in der Tiefebene der Theiß im inneren Bogen der Karpathen. Im Jahre 448 besuchte der Rhetor und Sophist Priskos mit einer byzantinischen Gesandtschaft, aus Konstantinopel also kommend, den Hof des Königs und hinterließ eine Beschreibung der Gebäude, die er dort vorfand. So notdürftig die Angaben auch sind, für uns haben sie doch eine außergewöhnliche Bedeutung und müssen daher wörtlich genau genommen werden. Um dem Leser die Vorstellung von Attilas Siedelung zu erleichtern, gebe ich in Abb. 121, 122 den Versuch einer anschaulichen Wiedergabe aus Stephani, „Der älteste deutsche Wohnbau“, I, S. 179, wieder und sende eine Stelle des Jornandes CXXXIV voraus, in der er mit Bezug auf die Gesandtschaft des Priskos sagt: „Von dort gingen wir nicht weit zu dem Dorfe, in dem König Attila weilte: ich

sage Dorf, nach Art einer weiten Stadt, in dem wir hölzerne Mauern aus glänzenden Brettern gezimmert fanden, deren Gefüge für so fest gilt, daß der Bretterverband kaum von einem Eifrigen begriffen werden kann. Da sieht man „triclinia" in weitem Umfang ausgedehnt, und Portiken mit allem Schmuck ausgestattet. Die Fläche des Hofes wird in weitem Umfange umzäunt, damit die Größe des königlichen Hoflagers (Aula regia) sich zeige."

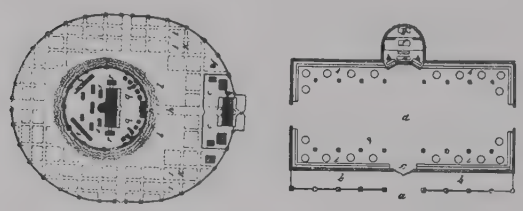


Abb. 121/2. Dorf und Saal des Attila (nach Stephani): Grundrisse.

Bei Priskos selbst heißt es S. 187, Z. 13 ff., in der Übersetzung: „Und einige Flüsse durchschreitend, trafen wir in dem sehr großen Dorf ein, in dem die Wohnungen des Attila waren, die trefflicher sein sollten als die überall (sonst), aus Hölzern und wohlgefügten Brettern gefügt und von einem hölzernen Zaun umschlossen, der sie nicht zur Befestigung, sondern zur Schönheit zusammenschloß. Nach den (Gebäuden) des Königs waren ausgezeichnet die des Onegesios, die zwar auch einen Holzzaun haben, aber unähnlich dem (des) Attila mit Türmen geziert sind. Das Bad war unfern des Zaunes; Onegesios erbaute es stattlich gemäß Attilas Macht bei den Skythen, (wozu) er die Steine aus dem Lande der Paionen holen ließ; denn kein Stein, auch kein Baum ist bei den Barbaren, die jenen Teil bewohnen, sondern sie benützen nur dazu eingeführtes Holz. Der Erbauer des Bades wurde kriegsgefangen von Syrmien herbeigeführt, erwartete als Lohn für seine Erfindung die Freiheit zu erhalten, verfiel aber, unvermerkt größerer Mühe der Sklaverei bei den Skythen (Hunnen); denn Onegesios hat ihn zum Bademeister gemacht und er bediente ihn und sein Gefolge beim Bade. Wenn Attila in dieses Dorf eintritt, ziehen Mädchen ihm im Reigen entgegen in leichten, weißen Gewändern, die recht in die Länge gezogen sind, so daß unter jedem solchen Gewand, das die Hände der Frauen zu beiden Seiten halten, sieben oder auch mehr Mädchen schreiten und skythische Lieder singen (es waren viele solcher Frauenreihen unter den Gewändern). Nahe von den Häusern des Onegesios angelangt (denn durch diese geht der Weg zur Königsburg), kam herunter die Gattin des Onegesios mit einer Menge Dienender, die teils Fleisch, teils Wein trugen — denn dies ist bei den Skythen die größte Ehre —, begrüßte uns und bat zu nehmen von dem, was sie freundlich gebracht hatte. Der nun dankte der Gattin des werten Mannes und aß, auf dem Rosse sitzend, während die mitgefolgten Barbaren die Schüssel (sie war aus Silber) in die Höhe hoben. Sobald er von dem ihm dargereichten Becher genippt, betrat er das Königshaus, das alle überragt und auf erhöhtem Platze liegt. Wir warteten bei Onegesios, nach seinem Befehl; denn er stieg hinauf mit dem Sohne des Attila ....."

S. 189, Z. 20: „Als er die Geschenke darbringen wollte, begab er sich in das Haus des Onegesios mit den Dienern, die die Geschenke trugen. Und da die Tore des Königspalastes geschlossen waren, warteten sie, bis diese geöffnet wurden ..... Während er vor dem Zaune des Hauses des Onegesios spazieren ging, sprach er mit einem Griechen und berichtet nun, wie verschiedensprachig die Gesellschaft war: neben der Sprache der Hunnen und Goten habe man auch das Lateinische gehört. Während sie so sprachen, öffnete einer von denen drinnen die Türen des Zaunes."

Die wichtigste Stelle ist die, die sich auf die Wohnung der Königin bezieht S. 197, Z. 8 ff.:

„Ich gehe den folgenden Tag in den Zaun des Attila, seiner Gattin Geschenke zu bringen. Kreka war ihr Name .... Innerhalb des Zaunes traf ich sehr viele Gebäude, die einen aus geschnitzten und schön gefügten Brettern, die anderen aus geglätteten Balken nach dem Lot zubehauen, an den Enden ineinandergefügt. Die Kreise stiegen am Boden beginnend mäßig in die Höhe. Da wohnte die Frau des Attila, zu der ich durch die vor der Tür stehenden Barbaren Eintritt gewann, und die ich auf einem weichen Lager liegend traf, den Boden bedeckt mit Wolldecken ....." Endlich eine dritte Stelle, in der Priskos von Attila zum Symposion geladen, den Speisesaal des Königspalastes beschreibt S. 203, Z. 2 ff.: „.... standen wir auf der Schwelle Attila gegenüber. Die Schenken reichten uns einen Becher, nach Landessitte, daß auch wir vor dem Sitz beten könnten. Als dies geschehen war, kosteten wir davon, und verfügten uns in die Stühle, wo man essen sollte. An den Wänden des Hauses begannen die Stühle von beiden Seiten aus. In der Mitte saß auf einem Ruhebett Attila, eine zweite Kline stand hinter ihm, hinter welcher Stufen hinaufführten zu einer Schlafstätte, die durch Linnen und bunte Vorhänge um des Schmuckes willen verhängt war, wie sie Griechen und Römer bei Hochzeiten rüsten ....."

Der Hof des Attila war also 448 aus Holz gebaut, nur das Bad des Onegesios hatte ein Architekt aus Sirmium wohl in Stein ausgeführt. Damals war Sirmium zeitlich an der Grenze seiner Zugehörigkeit zum Süden angelangt, d. h. es baute noch in Stein. Man kennt die Legende von den vier Steinmetzen, die später hier ebenso wenig möglich gewesen wäre, wie in den Steinbrüchen des Diokletianpalastes in Brać, wo auch die alte Überlieferung kaum weitergelebt haben dürfte. Attilas Wohnbauten selbst waren in Holz, also, da die Hunnen Zeltnomaden waren, wohl von Nordländern, Germanen oder Slaven, ausgeführt. Hier ist nun wohl der Ort, die eben mitgeteilte Übersetzung doch etwas genauer durchzugehen und mit dem Urtexte zu vergleichen, der stellenweise sehr zweideutig, ja, unverständlich ist. Es heißt dort S. 197, Z. 13, von den Gebäuden der Königin, sie seien von zweierlei Art: „τὰ μὲν ἐκ σανίδων ἐγγλύφων καὶ ἡρμοσμένων εἰς εὐπρέπειαν τὰ δὲ ἐν δοκῶν, κεκαθαρμένων καὶ πρὸς εὐθύτητα ἐπεξεσμένων, ἐμβεβλημένων δὲ ξύλοις ἀποτελοῦσιν. οἱ δὲ κύκλοι ἐκ τοῦ ἐδάφους ἀρχόμενοι ἐς ὕψος ἀνέβαινον μετρίως."

Schnaase („Geschichte der Bildenden Künste", 2. A. III, S. 509) liest diese Stelle, dem lateinischen Übersetzer folgend: „Welche (Gebäude) teils mit genau ineinander gefügten und mit Schnitzwerk verzierten Brettern bekleidet, teils aus sehr sorgfältig und geschickt geradlinig behauenen Balken gebildet gewesen, denen kreisförmig gebogene Holzstücke dergestalt aufgelegt waren (in quibus ligna in circulos curvata imposita erant), daß diese Kreise vom Boden anfangend, allmählich höher nach oben hinaufstiegen." Aus der schwierigen Stelle schließt Haupt: „Die älteste Kunst der Germanen", 2. A., S. 71: „Diese Bauwerke waren teilweise aus schön bearbeiteten Balken, die an den Enden ineinander gefügt waren (also in liegendem Blockbau), teils aus geschnitzten und zierlich zusammenverbundenen (also im Charakter des hochnordischen sogenannten Reiswerks) hergestellt."

Man sieht, genau hat die Stelle bisher überhaupt niemand genommen. Ich gehe mit Schnaase darin, daß er reinen Blockbau angewendet sieht, d. h. da wo von Brettern die Rede ist, nur an Bekleidung der Blockwände denkt, während Haupt, ganz übereilt gleich Stabwände, wie sie in Norwegen bzw. im Umkreise der Nordsee von 1100 bis zur Reformation üblich für die Mastenkirchen sind, angewendet glaubt. Eine Erklärung für die mit dem Blockbau zusammenhängenden „Kreise, die vom Boden beginnend in der Höhe mäßig ansteigen", gibt er überhaupt nicht. Man

könnte an die Kränze der Baumwalzen und an Übereck-Innenwölbung oder eine Kuppel denken. Aber wir wissen über den Holzbau des 5. Jahrhunderts so wenig, daß die Stelle vorläufig besser wie bei Haupt unerörtert bleibt. Die Hauptsache ist, daß wir es mit dem Blockbau zu tun haben, und zwar, wie Schnaase sagt, mit einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst und mit einer vielleicht plastischen, jedenfalls anscheinend reichen Ausstattung. Er denkt dabei an die nordgermanischen Tierornamente; das wird heute kaum noch jemandem einfallen, weil der Tierschmuck damals noch kaum auf den Norden Europas übergegriffen hatte und zweitens, weil er überhaupt nicht, weder durch die Goten, noch durch die Slaven, die als Erbauer von Attilas Palast in Betracht kommen, verbreitet worden ist. Wir werden uns daher die geschnitzten Bretter vielleicht so vorstellen dürfen wie am Friese des Theodorichgrabes oder wie im langobardischen oder altkroatischen Steinschmuck der Kirchenmöbel, d. h. mit zwei- oder dreistreifigem Bandgeflecht, je nachdem im Geiste dieser Ausstattung mehr der Osten oder der Westen überwog. Tatsache ist, daß solche Ornamente in Stein auf ungarischem Boden gefunden wurden, auch wenn man die eigentlichen kroatischen ausnimmt. Hampel, „Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn", hat sie III, Taf. 325—330, aus Aracs, Szegszard und Zalavar zusammengestellt. In der Besprechung (I, 672 ff.) gibt er sie als ausgesprochener Humanist natürlich für langobardisch im Sinne der Mittelmeerkunst aus. Es kann nicht die Rede davon sein, daß sie etwas mit Attila zu tun haben; aber ihr nordischer Ursprung sollte außer Zweifel stehen. Was die Zieraten an Attilas Bauten nun eigentlich waren — germanisch oder slavisch, das ist eine andere Frage. Das zweistreifige Band kommt dabei neben dem dreistreifigen in Betracht.

Ich möchte einiges Gewicht auf die Stelle des Priskos (S. 203, Z. 10 ff.) legen, in der er in der Halle des Attila dessen Schlafstätte beschreibt. Sie war hinter seinem Doppellager, durch Stufen zugänglich, so aufgerichtet, daß man sie „καλυπτομένην ὀθόναις καὶ ποικίλοις παραπετάσμασι κόσμου χάριν" nicht offen sehen konnte. Wie soll man sich das baulich vorstellen? Es scheint sich um eine doppelte Verhüllung gehandelt zu haben, Leinwand und bunte Schmuckvorhänge. Wie waren diese befestigt? Wenn die Halle ein Breitbau in Blockwerk war, kann die Vorrichtung zum Verhüllen der Schlafstelle ja irgendwie mit dem Aufbau von Decke und Dach zusammen gedacht werden. Möglich ist aber auch, daß die Doppelvorhänge an einem freistehenden Schirmdach befestigt waren, etwa wie in jenen Feuer- und Slaventempeln, von denen oben S. 26 f. die Rede war. Solche Schirmdächer (ciboria, teguria) kommen sowohl bei den Kroaten wie bei den Longobarden für Altäre und Taufbrunnen vor. Ich gebe Abb. 123, 124 (nach Gurlitt, Taf. 87) ein Beispiel aus dem Dome zu Rab (Arbe), das freilich in der Renaissancezeit fast völlig unter Beibehaltung einiger alten Teile neu hergestellt wurde und nach Dudan I, S. 72, die Nachahmung eines Ziboriums in Salona, des Prototyps der ganzen Gruppe sein soll. Aber es haben sich vielfach Reste solcher Schirmdächer erhalten, die bedeutendsten vom alten Ziborium des Domes zu Zadar von St. Donatus. Abb. 125 gibt eines von zwei Beispielen, die zusammen gefunden wurden, das mit einer Inschrift in leoninischen Versen, die einen Prokonsul und Prior Gregor wohl des 11. Jahrhunderts nennt. Es rührt von der Petruskirche in Zadar her, die im Jahre 1202 zerstört wurde. Alle zu solchen Ziborien gehörenden Reste zeigen eine dem „Wimperg" darin verwandte Form, daß auch dort der von unten einschneidende Bogen oben gerahmt ist, hier nur rechteckig. Ich habe darüber ausführlich unter dem Schlagwort „Pi-förmiger Aufsatz" in meinem Armenienwerke, S. 447 ff. und 527 ff., gehandelt. Man vergleiche damit, was ich

Abb. 123. Rab, Dom, Ziborium: Ältere Reste wiederverwendet.

Abb. 124. Rab, Dom: Altkroatische Reste in einem jüngeren Ziborium wieder verwendet.

im Anschluß an den Diokletianspalast in der Schneider-Festschrift über solche Ziborien aus spätrömischer Zeit (Ghirza) beibrachte und wird verstehen, daß ich nicht behaupten will, Attila erst hätte den Typus aus Asien mitgebracht.

Abb. 125. Zadar, Donatusmuseum: Altkroatische Reste um einen Bogen mit Inschriftaufsatz.

Es ist strittig, wer eigentlich die Erbauer des Attilahauptortes gewesen sein mögen. Die Hunnen bauten keine Häuser, wie Ammianus Marcellinus 31, 2 berichtet: „Aedificiis nullis unquam tecti." Man nimmt immer wieder die Mösogoten als Schöpfer dieser Bauten an. Ist damit eine Entscheidung über die germanische oder slavische Bauweise gefällt? Auch ich sehe auf Schritt und Tritt, daß die Goten ihr germanisches Erbe am Schwarzen Meer zum guten Teil gegen das östliche vertauscht haben. Sind sie ganz unberührt vom Slavischen geblieben? Und dann, kommen denn neben ihnen die Slaven selbst als Erbauer des Holzdorfes, der κομή des Attila und seiner οἰκήματα, wie Priskos die Paläste einfach nennt, überhaupt nicht in Betracht? Schon A. Meitzen hat 1895 in seinem Werke „Siedlung und Agrarwesen der Westgermanen und Ostgermanen, der Kelten, Römer, Finnen und Slaven" (II, S. 145) angenommen: „Höchst wahrscheinlich bildeten sie (die Slaven) die nächste Machtverstärkung der Hunnen, halfen, obwohl ungenannt, unter deren Führung und Namen die Goten besiegen, begleiteten die Züge Attilas nach Westeuropa und breiteten sich unter ihm nach der norddeutschen Ebene aus."

Es wird gut sein, sich vorzustellen, daß das, was wir hier von den Slaven sagen, immer in gewissem Sinne für die Kroaten wie für die Serben und Slovenen gilt, also für die Südslaven überhaupt. Wenn wir von den beiden letzteren Stämmen keine alten Denkmäler erhalten haben, könnte das lediglich daran liegen, daß von den Serben und Slovenen keine alten Steinbauten erhalten sind, was ich wieder so erkläre, daß sie erst später als die Kroaten an der Adria zum Stein-

bau übergingen und in der Zeit, in der die Kroaten bereits genötigt wurden, in Stein zu bauen, noch immer beim Holzbau geblieben waren.

b) Der altslavische Tempel. Soweit der Palast des Attila. Er bezeugt mit Wahrscheinlichkeit den Blockbau und den Schmuck verkleidender Bretter. Weiter führt die Frage nach dem slavischen Tempel. Daß er in Holz gebaut war, ist keine Frage. Für seine Gestalt aber haben wir eben erst festeren Boden gewonnen. Doch möchte ich von vornherein auf eine wichtige Scheidung hindrängen, nämlich die, daß man ihn weder mit den westeuropäischen Fachwerkbauten, noch mit dem nordischen Stabwerkbau mit Masten zusammenbringt, sondern von vornherein mit der Wahrscheinlichkeit rechnet, daß die Slaventempel im Blockbau ausgeführt waren. Die Leitgestalten, die ich bis jetzt auseinander halten zu können glaube — es muß sich im einzelnen Falle nicht immer um Tempel selbst handeln, sondern es kommen auch andere heidnische Zweckforderungen in Betracht — sind etwa folgende:

Das Quadrat mit vier eingestellten Mittelstützen. Diese Gestalt ist nicht zu verwechseln mit dem Viermastentypus der norwegischen Stabkirchen (S. 125). Ihre Verbreitung im Osten ist in christlicher Zeit so allgemein, daß man sie als den Typus der orthodoxen Kirche ebenso bezeichnen kann wie im Abendlande die Basilika. Nur wußten wir bis jetzt nicht, daß sie auch in Osteuropa heimisch, d. h. schon in heidnischer Zeit nachweisbar ist, glaubten vielmehr, diesen Typus aus Armenien oder früher aus Byzanz herleiten zu müssen. Nun stellt sich heraus, daß die christliche Kirche darin in die Fußstapfen des slavischen Tempels bzw. des mazdaistischen Feuertempels getreten zu sein scheint, wie ich oben S. 35 ausführte. Ich bin auf diese Sachlage erst vom Holzbau aus aufmerksam geworden, und durch die Bestätigung, die die Ausgrabungen von Arkona für die Berichte des Saxo Grammaticus gebracht haben. Daneben darf das einfache Wohnhaus als Voraussetzung nicht vernachlässigt werden.

Zwar ist diese Quelle jung; Saxo schrieb zur Zeit der Zerstörung von Arkona, des am weitesten nach Norden vorgeschobenen slavischen Heiligtums 1168. Aber schon der verdienstvolle Ausgräber dieser Stätte, Carl Schuchhardt, schloß aus mittelslavischen Scherben, die er in den Grundmauern der Svantevitstatue fand, daß der Kult älter gewesen sei als die Bewohnung der Burg innerhalb des Walles. Gewöhnlich setzt man diesen und die anderen Slaventempel im preußischen Norden in das 9. bis 10. Jahrhundert, also gleichzeitig mit den altkroatischen Steinbauten.

Ich beginne mit der Beschreibung des Saxo Grammaticus. In seiner Historia danica sagt er (Monumenta Germaniae historica, Bd. XXIX, p. 122), nachdem er die Burg selbst beschrieben hat: „Medium urbis planicies habebat, in qua delubrum materia ligneum, opere elegantissimum, visebatur, non solum munificentia cultus sed etiam simulacri in eo collocati numine reverendum. Exterior aedis ambitus accurato caelamine renitebat rudi atque impolito picturae artificio varias rerum formas complectens. Unicum in eo ostium intraturis patebat. Ipsum vero fanum duplex septorum ordo claudebat. E quibus exterior, parietibus contextus, puniceo culmine tegebatur. Interior vero quatuor subnixus postibus, parietum loco pensilibus auleis nitebat, nec quicquam cum exteriore preter tectum et pauca laquearia communicabat." Dann beschreibt er das überlebensgroße Götterbild mit vier Köpfen. In der Beschreibung des Baues ist bis auf den Schlußsatz und die Deckenbildung überhaupt alles klar. Die Ausgrabungen haben überdies bestätigt, was Saxo vor uns hinstellt[1]; Schuchhardt

1) Sitzungsbericht der preuß. Akad. d. Wiss. Berlin 1921, I, S. 756 ff. „Rethra und Arkona, ein vorläufiger Bericht".

fand in der Spitze der umwallten Burg, am Steilrande des hohen Ufers (Abb. 27) in der Richtung von Norden nach Süden eine Art Pflaster, das nach 20 m Länge rechtwinklig nach Osten umbiegt. Das Grundmauerwerk, das stellenweise sehr dick und bis zu drei und vier Schichten von faustgroßen Feuer- und Granitsteinen übereinander liegt, ist 2 m breit. Die Steinpackungen für die vier Pfosten, die auch gefunden wurden, sind quadratisch mit 1·50 m Seitenlänge (nur der erhaltene Südostpfeiler hat 1·70 × 1·25 m) und stehen von ihrer Mitte zu Mitte 6·50 m und ebensoviel von der Süd- und Nordwand ab. Vor der Eingangswand im Westen beträgt der lichte Abstand 4·50 m. Wenn ich mir diese Maße auftrage, so bekomme ich Raumverhältnisse, die es schwer möglich erscheinen lassen, daß die vier Pfosten das Dach getragen haben sollten. Vielmehr haben die Wände — es waren wohl Blockwände — das Dach — puniceo culmine, mit roter Spitze? — getragen, die Pfeiler dagegen nur ein Schirmdach, das unter dem Tempeldache stand. Sie waren durch Balken untereinander oder mit der Außenwand verbunden.

Saxo beschreibt noch einen zweiten Tempel auf Rügen, den von Karentia (XXIX, S. 128): „Maius fanum vestibuli sui medio continebatur, sed ambo parietum loco purpura claudebantur, tecti fastigio solis dumtaxat columnis imposito." Dann folgt die Beschreibung der Holzstatue des Rugeianithus. Hier muß es sich also wieder um einen Tempel mit Umgängen handeln, dessen Kern offen war, aber verhängt durch Vorhänge. Der Giebel des Daches jedoch ruhte auf Säulen allein. Was soll das heißen? Wenn man die Beschreibung Saxos von den beiden Tempeln auf Rügen vergleicht, so sieht er immer zwei Umfassungen des mittleren Raumes um das Götterbild; in Arkona heißt es: ipsum vero fanum duplex septorum ordo claudebat, in Karentia: ambo parietes. In ersterem Falle heißt es, die Außenwand sei parietibus contextus, in Karentia war sie nur durch Vorhänge geschlossen, also baulich offen. In beiden Fällen waren die Innenstützen durch Vorhänge verhängt.

S. Lindquist hat in „Fornvännen" 1923, S. 85 ff., versucht, der baulichen Erscheinung im Wege der freistehenden schwedischen Glockentürme näher zu kommen. Ich glaube nicht, daß diese irgend etwas mit den Slaventempeln zu tun haben. Sie sind ausgesprochen Ständerbau, während die Tempel von Rügen und Rethra nach allem doch wohl Blockbauten gewesen sein müssen. Die Ausgrabungen werden Anlaß geben, den Aufbaumöglichkeiten des Holztempels weiter nachzugehen. Hier sei nur bemerkt, daß wir vom Steinbau aus, wie es scheint, auf solche Tempel als Voraussetzung der Kunstentwicklung zurückschließen können. Kann sein, daß — wie ich zu zeigen suchte — schon die Iranier diesen Tempeltypus gekannt haben und er im Osten ebenso älter ist als der Slaventempel, wie im Westen die Basilika älter ist als das Christentum. (Vgl. den inzwischen erschienenen und oben abgedruckten Aufsatz über den Feuertempel.)

Einen anderen Weg zur Deutung des Aufbaues der Slaventempel scheinen Zusammenhänge anzudeuten, auf die C. Lucerna im Zagreber Tagblatt 1924, Nr. 94, S. 7 hinwies im Anschluß an Vorträge, die ich kurz vorher in Zagreb gehalten hatte. Sie bezieht sich dabei auf M. v. Bunsen, „Im Ruderboot durch Deutschland", Berlin 1914: „Nahe dem ehemals so heiß umstrittenen, neunmal von Deutschen genommenen, neunmal an die Wenden verlorenen Brennaborg-Brandenburg liegt der Harlungerberg. Auf diesem war im Jahre 982 ein großes Triglavheiligtum errichtet worden. Kaum 160 Jahre später stand an dessen Stelle eine Marienkirche. Ein überaus eigenartiger, byzantinisch wirkender Zentralbau mit Kuppeln. Vielleicht etwas barbarisch, aber geschlossen und kühn in der Wirkung, wird er fast die interessanteste Kirche Norddeutschlands gewesen sein. Der Quelle nach, die M. v. Bunsen

benützt, ist es nicht unmöglich, daß diese architektonisch so interessante steinerne Kirche des 12. Jahrhunderts ohne wesentliche Umgestaltung aus dem Triglavtempel hervorging. Die Kirche steht nicht mehr. Unter Friedrich Wilhelm I. wurde sie demoliert, trotz des heftigen Sträubens der Brandenburger. Der Fürst ließ die Steine zu einem Militärwaisenhause verwenden. Da hat ein pietätvoller kulturliebender Mann, der Rektor Christian Herms, eine genaue Aufnahme des geopferten Bauwerks und ein Modell desselben verfertigt. Dieses Modell der Marienkirche vom Harlungerberge steht heute noch als ein höchst merkwürdiger Schatz, von wenigen beachtet, in einem Raume der Domsakristei zu Brandenburg."

Die vom Brandenburgischen Provinzialverbande herausgegebene amtliche Beschreibung der Kunstdenkmäler von Stadt und Dom Brandenburg bringt S. 119 ff. nichts Näheres über die etwaigen slavischen Voraussetzungen. Abb. 126, 127 geben Plan und Schnitt der Marienkirche auf dem Harlungerberge nach Aufnahmen, die zwischen 1706—1712 gemacht und 1752 in Kupfer gestochen wurden. Man sieht einen quadratischen Bau mit vier Mittelstützen. Da er gewölbt ist, waren im Steinbau Verstrebungen notwendig und die sind in Form von vier in den Achsen vorspringenden halbrunden Nischen (Konchen, Apsiden) angebracht. Der um 1220 ausgeführte gotische Bau fällt ganz aus dem Typus des damaligen Kirchenbaues heraus, schließt sich aber eng an den Typus einer armenischen Kirche, den von Bagaran (Abb. 6) oder besser noch des Katholikons von Etschmiadsin, worüber man mein Armenienwerk nachlesen mag. Zu den dort S. 475 versuchten Erklärungen der Herkunft kommen jetzt die aus dem Holzbaue, wie ich sie ja schon für die Kuppel mit Trichternischen von vornherein in Betracht gezogen hatte. Die Marienkirche auf dem Harlungerberge würde dann ihre Baugestalt eines Vierkonchenquadrates mit Mittelstützen vom Holzbau eines Slaventempels bzw. dessen Grundmauern (vgl. Arkona) übernommen haben.

Soweit der Arbeitsstoff, der sich aus den Quellen und von den Spuren des Slaventempels her ergibt. Dazu kommen Rückschlüsse, die sich aus den erhaltenen Holzkirchen ziehen lassen, soweit der slavische Blockbau in Betracht kommt, die allerdings alle erst den letzten Jahrhunderten entstammen; nur die norwegischen Stabkirchen gehören ja dem Mittelalter an. Am meisten verschleiert ist vorläufig noch das Gebiet des westeuropäischen Fachwerkbaues. Ich habe es hier nur mit dem Blockbaue zu tun. Darüber ist oben S. 44f., 133f. bereits einiges gesagt. Ich trete nun in die Einzeluntersuchung ein.

Der Achteckverband. In dieser Leitgestalt taucht in einer immerhin beachtenswerten Möglichkeit ein Zusammenhang mit dem slavischen Tempel in der halbrunden Verstrebung (Konche, Apsis) auf, mit der ich mich eingehend in meinem Armenienwerke zu beschäftigen hatte, weil sie in der Baukunst Armeniens, wenigstens in der Frühzeit vorherrscht, als — wie ich annehme — die Kirche noch nicht Macht genug hatte, den Längsbau durchzusetzen. Damals waren verschiedene Arten von Konchenquadraten und Mehrpaßbauten vorwiegend. Da ich im Laufe der letzten Jahre seit der eingehenden Beschäftigung mit dem nordischen Blockbau immer mehr dazu gedrängt werde, eine Blüte desselben in den verschiedensten Bauformen anzunehmen, suche ich nach Belegen für die Möglichkeit dafür, daß auch das Konchenquadrat (Abb. 130, 131) und die Mehrpaßbauten im Blockbau ihren Ursprung haben könnten (Vgl. meinen Aufsatz in der Zeitschrift „Armeniaca" I.).

Die außen eckige Apsis. Die altchristliche Basilika verwendet wie die antike Baukunst ursprünglich die halbrunde Apsis. Daher fällt das allmähliche Häufigerwerden eckiger Apsiden

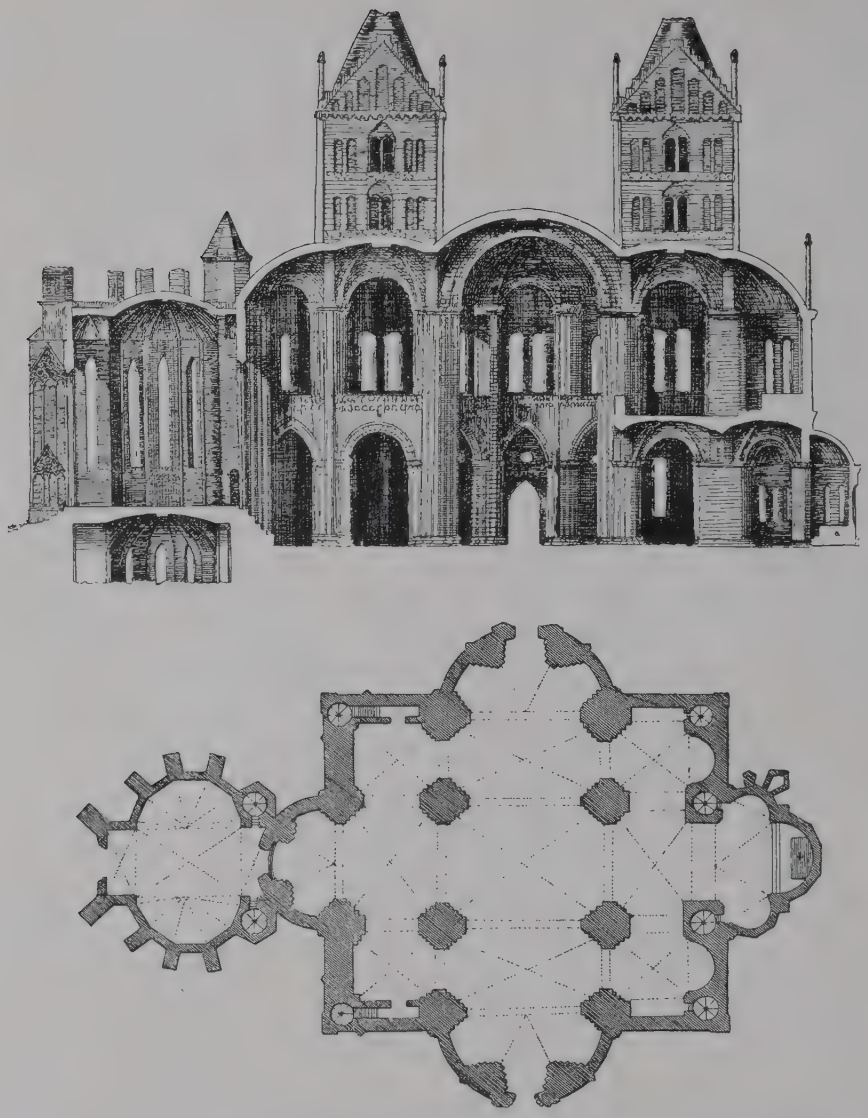


Abb. 126/127. Brandenburg, Marienkirche auf dem Harlungerberge (zerstört): Grundriß und Längsschnitt (nach Kupferstichen).

auf. Es gibt deren zwei Arten, die rechteckige und die aus drei bzw. fünf Seiten eines Achteckes gebildete Apsis. Man vergleiche, was über den Ursprung dieser Bauform von Dehio, Weese u. a. vorgebracht worden ist. Im altkroatischen Kirchenbaue kommen beide Arten nebeneinander vor. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß auch da der Holzbau nachwirken könnte. Den Ausgangspunkt dahin zielender Überlegungen bildet der Blockverband unter einem Außenwinkel von 135 Graden. Ich stelle die gewöhnliche Art, die Wände bei Holzüberfluß im rechten

Abb. 128.
Blockverband im rechten Winkel.

Abb. 129.
Blockverband aus drei Seiten eines Achteckes.

Winkel zu verbinden (vorstoßen, überblatten), der anderen, in der sie „verzinkt" sind, im gegebenen Falle aus drei Seiten eines Achteckes, gegenüber (Abb. 128 und 129) und bleibe gleich bei der Verwendung der Verzinkung zum Achteckverband. Neben der Verbindung im rechten Winkel wirkt, scheint es, die Verbindung von Blockwänden im Winkel von 135 Graden schöpferisch befruchtend auf die Entwicklung ein, insbesondere auch deshalb, weil sie die Verwendung kürzeren Holzes gestattet. Dieser anderthalbe rechte Winkel ist mir auf finnischem Boden in zwei Typen entgegengetreten, einmal beim Abschluß des Längsschiffes aus drei Seiten eines Achteckes und Übertragung dieser im Dach abgewalmten Form auf alle Seiten der Kirche und zweitens in der Möglichkeit vom mittleren Quadrat des Kreuzbaues aus auf das Achteck übergehen zu können (Abb. 30*a*). Es kommt dabei gar nicht auf die Begründung an, die wir der Anwendung dieser Möglichkeit in Finnland im Dienste der protestantischen Predigtkirche geben, sondern darauf, daß sie im Blockbau immer wieder auftaucht und aus sehr verschiedenen Gründen angewendet wird. So ist in Finnland selbst die Endigung der Schiffe in drei Seiten des Achteckes wohl reine Form und hat gar keinen anderen Grund als den künstlerischer Wirkung in Zusammenhang mit dem Walmdach. Daß man sie mit Vorliebe auch als Chorabschluß verwendet hat, tritt dabei in zweite Reihe.

Auch außerhalb Finnlands ist die Anwendung der Verbindung von Blöcken im Winkel von 135 Graden keine Seltenheit. Der „eingezogene dreiseitige Chor" ist in den Blockbauten von Schlesien geradezu die Regel (Burgemeister, Die Holzkirchen der preußischen Ostprovinzen) und auch die Kreuzform mit abgefastem Mittelquadrat, also eine Art Achteck, kommt wiederholt, so 1760 in Buck (Burgem. S. 59) mit ab-

Abb. 130. Mastara, Johanneskirche: Ansicht von Südwesten.

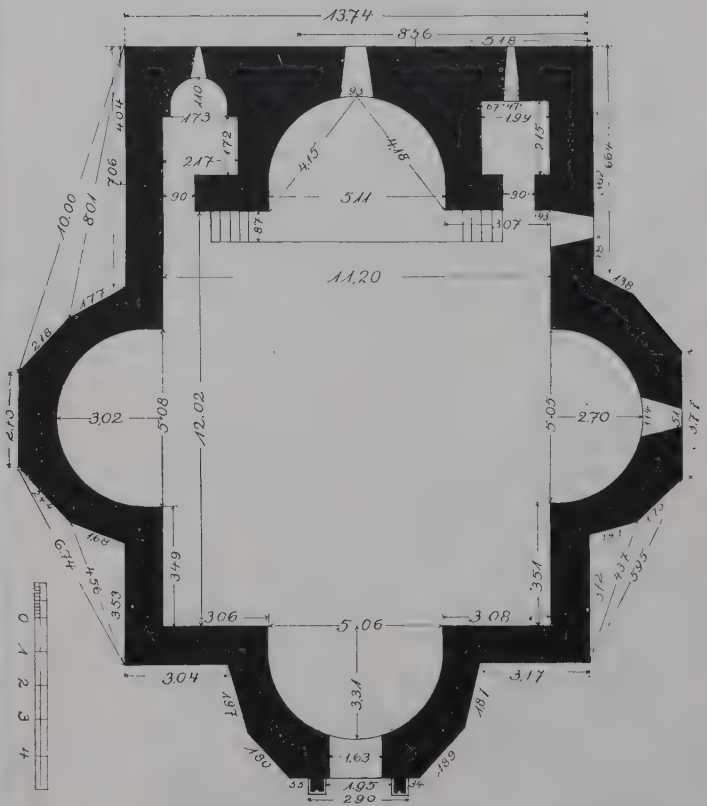


Abb. 131. Mastara, Johanneskirche: Grundriß.

Leitgestalt des Konchenquadrates.

gerundeter Achteckabschrägung und 1727 in Welna (Burgem. Taf. 37) vor, beide in Posen. Ein solcher Bau steht auch in Mähren. Prokop[1] gibt die Kirche von Groß-Karlowitz, 1752—1754 erbaut, genau so aussehend wie eine der finnischen Kreuzkirchen mit mittlerem Achteck und dreiseitigem abgewalmtem Abschluß aller vier Kreuzenden und sagt dasselbe wie die Schweden und Finnländer: der Einfluß der im 18. Jahrhundert beliebt gewordenen Zentralbauten sei auch bei diesem Holzbaue unverkennbar. Ich könnte das bei Buck wegen der Ausrundung zugeben, nicht aber ohne weiteres in Groß-Karlowitz, dessen Aufnahmen ich oben gebracht habe (Abb. 5). Die Kirche ist so einfach und schlicht aus der Kenntnis des 135. Grad-Verbandes heraus gebaut, daß wahrhaftig keine Anregung von seiten des Barock nötig, die Gestalt vielmehr wie die finnländische Parallele durchaus selbständig möglich erscheint.

Das Quadrat mit Halbkreisverstrebung (*Konchenquadrat*). Aus diesen Blockbauten in Kreuzform mit Mittelquadrat und Achteckschluß der Kreuzarme scheint mir eine Herleitung des Konchenquadrates, das in meinem Armenienwerk im Vordergrunde der Beachtung stand, möglich. Ich gebe Abb. 130, 131 Grundriß und Außenansicht eines solchen Bauwerkes, die Johanneskirche von Mastara, entstanden um 650. Sie kommt einmal auch in Deutschland vor, im Fundament der 1108 erbauten Klosterkirche von Klosterrat. Von ihr heißt es nach Dehio, „Geschichte der deutschen Kunst", I, S. 103, sie sei „scemate Longobardino" erbaut, also immerhin in der Art eines der nach Süden ausgewanderten Nordvölker. Dehio leitet dann daher auch den Grundriß der Kölner Kirchen. (Vgl. darüber mein Armenienwerk, S. 828 f.) Wir werden die Sache unter neuen Gesichtspunkten durcharbeiten müssen. Bei den Altkroaten läßt sich damit nur der Grundriß des griechischen Kreuzes zusammenbringen, wobei die halbrunde Apsis (Konche) ersetzt ist durch die rechteckige, aber durch Trichternischen in das Rund übergeleitete Steinform (Abb. 161, Sv. Križ, Nin).
Es hat keine Schwierigkeit, das Konchenquadrat mit dem Blockbau in Verbindung zu bringen. Möglich, daß der Typus schon in heidnischer Zeit für irgend einen besonderen Zweck verbreitet war.

Sechspaßbauten. Anders als beim Konchenquadrate liegt der Fall bei den Mehrpaßbauten. Ich

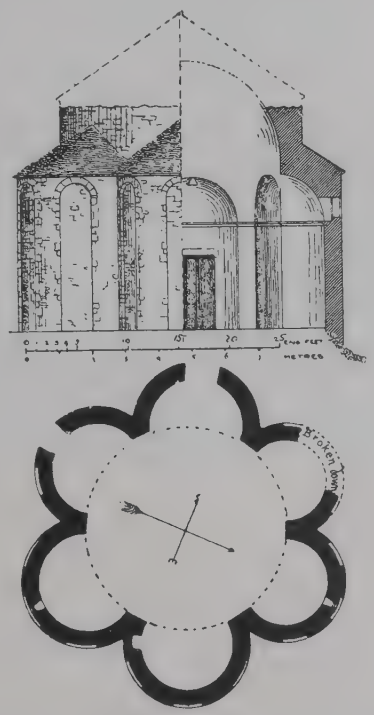


Abb. 132/133. Split, Sv. Trojstvo, Sechspaß: Grundriß und Schnitt.

will hier nicht von den armenischen Beispielen ausgehen, wo Vier-, Sechs- und Achtpässe nebeneinander vorkommen; man vergleiche darüber mein Armenienwerk. Im kroatischen Gebiete der Adriaküste kommen nur Sechspaßbauten vor.

1) Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung, S. 445.

Ich meine damit nicht sechseckige Bauten um ein sechseckiges Taufbecken (Triest), sondern richtige Sechskonchenbauten. Diesen eigentlichen Sechspaß der altkroatischen Zeit vertritt als Typus am besten Sv. Trojstvo auf den Höhen zwischen Split und dem Kloster Paludi (Abb. 132, 133)[1].

Abb. 134. Split, Sv. Trojstvo: Ansicht von Westen.

Der Bau war schon in der Zeit Jacksons seiner Kuppel beraubt. Dem Ganzen liegt ein Kreis von 5·51 m zugrunde, der sich nach sechs Konchen öffnet. Die Westkonche enthält den Eingang, die Ostkonche diente wohl als Chor, die Nordwestkonche war zusammengebrochen und ist neu zusammengelegt. Alle Konchen zeigen im Grundriß den Hufeisenbogen, bald mehr, bald weniger ausgeprägt. Diese Konchen sind in der Öffnung 2·30—2·50 m breit und 2·05 m tief. Sie werden getrennt durch Mauerkeile von 0·50—0·63 m Breite. Der Bau ist wie der größere von St. Donatus in Zadar im Unterbau aus vereinzelten antiken Resten gebaut. Darüber besteht das Mauerwerk aus Feld- und Bruchsteinen mit schlechtem Mörtel. Die Westtür (Abb. 134) zeigt über dem Türsturz (mit Kreuz) einen Entlastungsbogen, eine zweite Tür in der Nordwestkonche verwendet ein antikes Baustück als Türsturz; auf der Rückseite ist noch ein Perlstab erhalten. Der Ostbau war außen mit Blendbogen überzogen, deren Rundbogen aus hochkant gestellten Steinen (keine Ziegel!) bestehen. An jeder Konche steigen drei Blendbogen hoch (Abb. 135), in jeder liegt ein hohes schmales Fenster, in das ein kleineres eingesetzt, aber heute ebenfalls zugemauert ist. Von dieser Art Ausstattung war oben S. 29 u. 84 die Rede.

Besonders betont muß die Unregelmäßigkeit des Baues werden. Das über den Konchen im Ansatz erhaltene Kuppelrund (Abb. 136) ist einseitig verschoben, Ähnliches kann man an den Konchen beobachten. Weiter ist beachtenswert, daß in der Decke der Südwest-, Südost- und Nordwestkonche Hohlkugeln an Zapfen hängen, von denen eine noch ganz erhalten scheint (in Stein gearbeitet?). Vgl. darüber oben S. 100. Als Dach waren, soweit davon noch Spuren erkennbar, flache (Schiefer-?) Steinplatten verwendet.

Es ist das Verdienst von Jackson (II, S. 73), auf diesen Bau aufmerksam gemacht zu haben; das geschah im Jahre 1887. Inzwischen haben die

1) Nach Jackson. Ich danke die nachfolgenden Lichtbildaufnahmen Direktor Abramić. Die genaue Untersuchung des wertvollen Baues wird hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen.

Behörden und Private ruhig zugesehen, wie dieses wichtige Denkmal elend zugrunde geht. Alačević schrieb im Bull. dalm. XIV, 1891, S. 55, ein paar Worte darüber mit kindischen Planzeichnungen; er sagte: „se forse non potremo

Abb. 135. Split, Sv. Trojstvo: Ansicht von Osten.

ravisare nello stesso un gioiello d'arte, vi troveremo senza dubbio qualche pregio da meritare la nostra attenzione", das war aber auch alles. Wenn ich die Bände der Bull. dalm. ansehe, wo jede römische Inschrift mit der größten Sorgfalt behandelt wird, bleibt mir diese Vernachlässigung unverständlich. Man schreibt den Bau gern dem 9. Jahrhundert zu. Er wird öfter erwähnt, so in einem Inventar der Benediktiner von Split von 1070—1080 (Kukuljević, Cod. dipl. I, 169).

Die Kirche hat noch bis in die Franzosenzeit als solche bestanden. Radić sagt im Vjestnik hrv. arch. dr. XIII, 1891, S. 20 ff. (dazu Abb. S. 46), daß seiner Meinung nach die Kirche nicht mit einer Kuppel gedeckt war, weil er festgestellt habe, daß die Wände über dem Kranzgesimse sich nicht nach innen krümmten, wie Jackson angebe; vielmehr nimmt er an, daß sie von Anfang an mit einem kegelförmigen Dache gedeckt gewesen sei. Er fand auch keine Spuren eines Kuppeleinsturzes im Innern. Monneret sagt nur, die Nischengewölbe hätten unmittelbar das Dach getragen, gebildet aus Steinplatten; doch ist für ihn die Kuppel ebenso selbstverständlich wie für mich. Es handelte sich wohl um eine konische Hochkuppel wie (Abb. 146) in Sv. Eufemija in Split (Eitelberger).

Ein runder Sechspaß, der im Laufe der Zeit außen ummantelt wurde, ist das heutige Tauf-

haus beim Dome zu Zadar. Die heutige Kuppel wird seit Eitelberger Fig. 29 außen regelmäßig sechseckig gezeichnet (Abb. 137, 138) mit großen Ankern und Streben in den Ecken. (Vgl. dazu jetzt Belvedere XXV, 28.) Sie dürfte ebensowenig

Abb. 136. Split, Sv. Trojstvo: Innenansicht.

alt sein, wie ihre sechs Kappen im Innern und das achteckige Taufbecken des 13. Jahrhunderts. Ursprünglich dürfte der Bau nicht viel anders ausgesehen haben als Sv. Trojstvo in Split und ein zweiter Bau in Zadar, Sv. Orsola, dessen Grundmauern durch Ausgrabungen an der Riva nuova freigelegt wurden (Abb. 139). Der Durchmesser des inneren Kreises beträgt hier 5·80 m, die Nischen sind etwas mehr als halbrund, also hufeisenförmig. Die sechste Nische wird durch einen Zugang ersetzt, zu dem im rechten Winkel ein Gang mit Stufen zu der heute unter der Straßenbahn liegenden Kirche herabführen.

Wir können demnach unter den altkroatischen Bauresten gleich drei Sechspässe nachweisen; es scheint also, als wenn die altkroatische Baukunst dafür eine ausgesprochene Vorliebe gehabt hätte. Monneret u. a. freilich wollten sie nicht als kroatisch anerkennen und brachten sie in Zusammenhang mit gewissen Thermensälen, wie sie durch Bramantino, Serlio und Peruzzi überliefert seien. Es liegt nahe, sie auch mit den armenischen Beispielen zu vergleichen, die freilich zum Teil jünger als die kroatischen sind. In meinem Armenienwerke, S. 489, hatte ich schon neben die armenischen Sechspässe die römischen Beispiele gestellt, fand aber in ihnen, vor allem in dem

Hauptbau dieses Typus der „Minerva medica“ genannten Ruine, kennzeichnend eher armenische Züge, die sich im Wege der Ausbreitung sowohl in kaiserrömischer wie in christlicher Zeit leicht verstehen lassen, wie ich im Armenien-

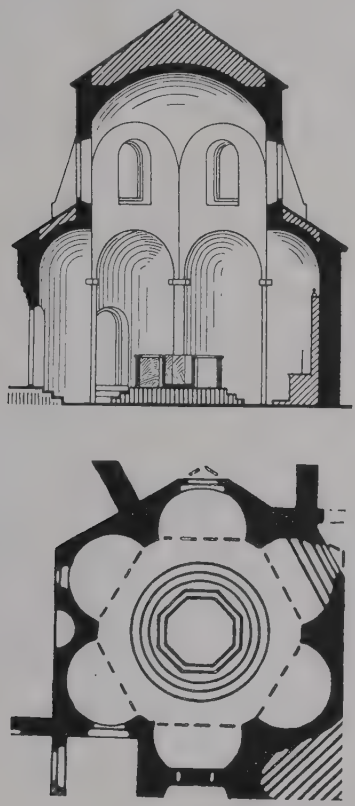


Abb. 137/138. Zadar, Dom, Baptisterium: Grundriß und Schnitt.

werke, S. 737 und 783, zu zeigen suchte. (Vgl. dazu jetzt Zaloziecky, „Die Burgkapelle in Horjany“, Belvedere, 1924, Heft 25.) Selbstverständlich wird von diesem Dvořákschüler wie sonst von Karaman der Mittelmeerstammbaum aufrecht erhalten.

Wie ich diese Dinge mit dem Norden und (der Einordnung nach) gar mit dem slavischen Tempelbau zusammenbringen kann? Ich habe keinen Blockbau, der ähnlich wie die Kreuzbauten im Achteckverband beweisen würde, daß Sechspässe in heidnischer oder christlicher Zeit im Blockbau üblich gewesen wären. Und doch scheint mir die Möglichkeit durch den Achteckverband gegeben. Ich denke dabei nicht an einen so grotesken Versuch, wie den etwa 1668 entstandene Sechseckstern von St. Anna in Rosenberg (Schlesien)[1], sondern daran, wie nahe es liegt, von den Kreuzbauten im Achteckverband auf solche Mehrpaßkirchen überzugehen. Auch schwebt mir

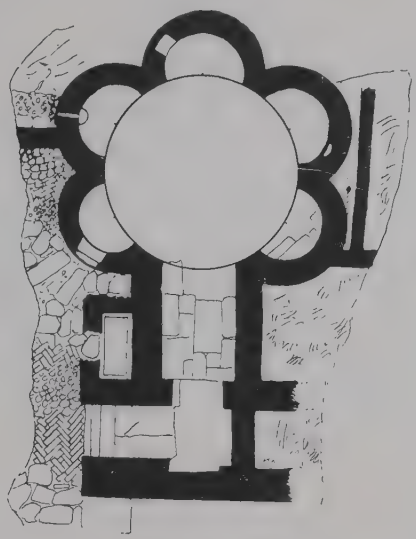


Abb. 139. Zadar, Sv. Orsola: Grundriß.

vor, daß die Slaven eine Neigung für solche Bauten gehabt haben müßten[2], wenn ich beachte, wie das Götterbild ihrer Tempel ausgesehen hat. Alle diese Tempel zeigten im innersten, durch Vorhänge verschlossenen Raum eine überlebensgroße menschliche Gestalt aus Holz mit mehreren Köpfen: neben dem vierköpfigen Svantevit von Arkona den siebenköpfigen Rugiawit von Karentia auf Rügen. Saxo (S. 841) erwähnt noch den fünfköpfigen Porewit und den vierköpfigen Porenut. Schuchhardt (S. 773) ver-

1) Burgemeister, Die Holzkirchen der preußischen Ostprovinzen, S. 42.

2) Vgl. für Beispiele aus Karpathorußland auch F. Zapletal, Horjanska rotunda, S. 49 ff.

weist auf die „nächsten" Analogien in Tibet und Indien, aber auch in Gallien.

In der Annahme, daß altslavische Bauten der heidnischen Zeit Vorbild gewesen sein könnten,

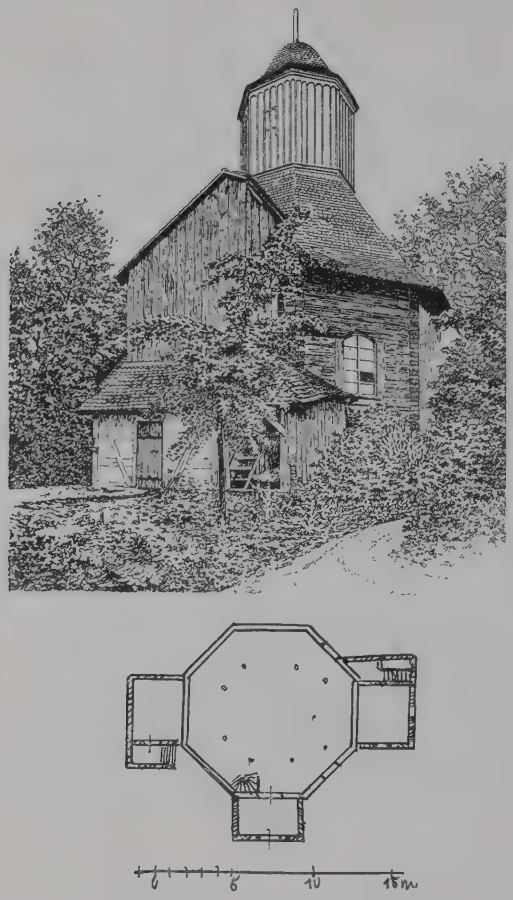


Abb. 140/141. Treppeln, Holzkirche: Grundriß und Apsis.

bestärkt mich die Tatsache, daß in Norddeutschland Spuren auftauchen, die im Zusammenhange mit dem Oktogon auf solche heidnische Voraussetzungen hinweisen. In Treppeln, Brandenburg z. B. steht noch eine Achteckkirche vom Jahre 1670 aufrecht[1]. Sie ist auffallend in Blockbau, nicht in dem üblichen Fachwerkbau errichtet (Abb. 140, 141). Sehr merkwürdig ist auch die Steinkirche in Ludorf in Mecklenburg, die 1346 geweiht ist (Abb. 142—144)[1]. Auch von ihr heißt es natürlich, sie sei in der Italienerart erbaut. In der Mitte das Achteck mit Rippenkuppel, in den Achsen Anbauten, davon drei im Hufeisenbogen, an der vierten Seite ein Turm. Ich kann nicht ausweichen: mir scheint die Möglichkeit gegeben, auch hier altslavische Voraussetzungen anzunehmen. Ob es nun Tempel von verschiedener Bauart gegeben hat oder sonstige Bauzwecke in Betracht kommen, wird erst zu beantworten sein, wenn man diese Art Arbeit ernst zu nehmen anfangen wird.

c) Die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Blockbaues. Die Holzbaukunst der Slaven wurde im Norden ausgebildet, sie brachten sie fertig nach dem Süden mit. Hier aber führte die wachsende Spärlichkeit des Holzes und der immer stärker lockende Steinreichtum des Bodens zu einem Wechsel des Rohstoffes, dem wir es zu verdanken haben, wenn von einigen altkroatischen Bauten doch noch Reste auf uns gekommen sind. Die Holzbauten sind natürlich sämtlich spurlos verschwunden. Nur glückliche Zufälle, wie sie (für das Osebergschiff und die Stabkirchen) in Norwegen oder in den trockenen Sandgebieten Ägyptens und Innerasiens vorliegen, könnten uns zur Entdeckung von Resten altkroatischer Holzkirchen führen. Vorläufig hat man seit 1900 ältere ausgedehnte Pfahlbauten bei Donja dolina ausgegraben, die in den Wissenschaftlichen Mitteilungen aus Bosnien, IX, 1904, S. 3 ff., und in den folgenden Jahrgängen veröffentlicht wurden. Der Ort liegt auf der bosnischen Seite an der Save. Über die Bauart der Häuser berichtet Truhelka: „Als Grundlage des Gebäudes diente ein aus langen, etwas stärkeren

1) „Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg", VI, 6, Crossen, S. 241 f. Die Zubauten sind jünger.

1) Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin", V, S. 512 f.

Rundhölzern gebildeter Sockelrahmen, welcher an den Langseiten je aus einem, an den Schmalseiten aber aus zweien bestand, wovon der eine als Unterlage, der andere aber zum Beschweren der Längsbalken diente und mit diesen durch primitive Einsattelung verstemmt war, so daß die Balkenköpfe an den Ecken kreuzförmig hervorragten. In ganz ähnlicher Weise war auch die

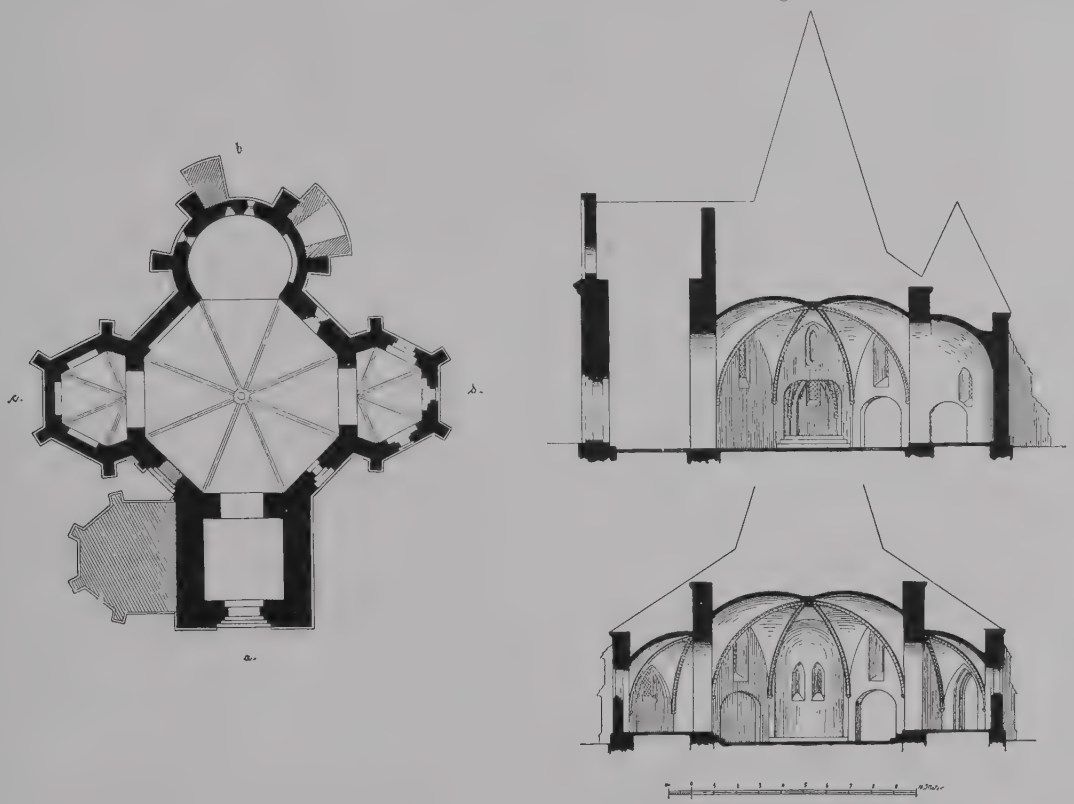


Abb. 142—144. Ludorf, Steinkirche: Grundriß und Schnitte.

übrige Wand (ich setze Wand für Mauer und Mauerwerk) gebildet, indem je zwei gegenüberliegende Querbalken, die mit ihnen an den Kreuzungspunkten verstemmt waren, festgehalten wurden und dies sich so lange wiederholte, bis die gewünschte Wandhöhe erreicht war. Als Abschluß nach oben dürfte ein ähnlicher Rahmenkranz aus stärkeren Balken gedient haben, wie er auch als Sockel verwendet wurde. Die Eckverbindungen waren höchst einfach, indem die einzelnen Balken an den Ecken nur wenig ausgesattelt waren, so daß der nächste Balken in diese Einsattelung zu liegen kam und wieder vom folgenden Querbalken festgehalten wurde. Die verwendeten Hölzer waren durchweg unbearbeitete Rundhölzer, und zwar die Sockelbalken 20 cm stark, die folgenden aber bedeutend dünner und nur 10—15 cm stark. Es ist selbstverständlich, daß ein so luftig ausgeführtes Bauwerk zum mindesten an der Innenseite einen Lehmverputz erhielt, um das Innere vor Wind und Zug zu schützen."

Die Bauart, die hier vorliegt, scheint sich mit der von Vitruv, de architectura II, I 4, bei den Kolchern beschriebenen zu decken. (Vgl. oben S. 47.) Wir erfahren dadurch auch, wie viel-

leicht das Dach vorzustellen ist: indem man die Balken immer mehr abschnitt und stufenweise zusammenzog, erhielt man eine von vier Seiten her zur Höhe ansteigende pyramidale Spitze. Als Beleg für diese Bauart wird gern auf die Blockkirche von Una hingewiesen, die eine solche Bildung aus dem Sechseck vollzieht. Ob Vitruv nicht auch, wie ich annehme, im Sinne der Übereckung statt der Überkragung zu deuten ist, lasse ich dahingestellt.

Diese alte Blockbauweise lernt man, soweit das Dach in Betracht kommt, kennen durch Curtius Rufus, Hist. Alex. M. VII, 3, 8. Er beschreibt die Bauart im Hindukusch in einer Weise, die man heute noch in den iranischen Dörfern in Rohziegeln, in Kaschmir in Holz und in Steinnachahmung des Holzes vorfindet, wie ich in meinem Armenienwerke, S. 623, nachzuweisen suchte. Es ist der Blockbau mit übereck zur Dachspitze emporgelegten Balken, wie sie aus dem 10. Jahrhundert der bereits einmal oben S. 94 f., Abb. 68, 69 herangezogene Tempel von Pandrethan zeigt. Man sieht Quadrate und Rauten übereinander kleiner werdend emporsteigen und wie diese Rippen durch Platten zur geschlossenen Decke ergänzt werden. Ich möchte mit Raum sparen, verweise daher für die Schlüsse, die aus diesen Tatsachen zu ziehen sind, auf mein Armenienwerk und behandle lediglich jene Fragen, die im besonderen durch den Bestand der altkroatischen Denkmäler aufgeworfen werden.

Ich mache hier als Erster den Versuch, eine frühmittelalterliche Bauschicht aus dem Holzbaue herzuleiten in der Annahme, daß der Holzbau zweifellos auch bei den Slaven, wie bei allen Völkern des Nordens oder den aus dem Norden in indoarischer Zeit wie am Anfange der christlichen Bewegung Ausgewanderten durchaus vorherrschend war. Dann liegt die Möglichkeit vor, daß, wenn irgendwo eine selbständige Entwicklung im Holzbaue zu finden ist, an sie vielleicht der Steinbau anknüpfte, sobald Gründe eintraten, den Holzbau nach und nach aufzulassen. Wenn man hört, was die Venetianer seit alter Zeit an Schiffbauholz von Dalmatien bezogen und verhandelten und daß die Stadt Nin noch im Jahre 1675 aus Holz gebaut war, dann wird man kaum noch viel überlegen, ob nicht einst auch die Kirchen in diesem Lande aus Holz aufgerichtet wurden.

Übrigens spricht Wilhelm Tirski, der vor dem Ende des kroatischen Fürstengeschlechtes mit den Kreuzfahrern durch Dalmatien zog, von großen Waldungen; das Volk sei vor den Kreuzfahrern in condensa silvarum geflohen. Es können also noch in dieser späten Zeit noch im Volke Holzkirchen erbaut worden sein, erhalten ist davon nichts. Übrigens sprechen auch altkroatische Inschriften von den fines roboreti, den Grenzen des Hochwaldes.

Aus Kroatien kennen wir Holzkirchen aus den letzten Jahrhunderten (Abb. 90—93), man wird mit der Zeit auch Bosnien und die Lika absuchen. Was wir vorläufig über Rohstoff und Werk der in Kroatien bekannt gewordenen Holzkirchen wissen, ist, daß alle Wände im Blockbau ausgeführt sind, darüber aber das Sparrendach zeigen. Dalmatien war einst überdeckt mit Eichenwäldern, wie heute noch in weit ausgedehnterem Maße Kroatien, Slavonien und Bosnien. Man kann überall in den verkarsteten Küstengebieten die letzten Reste dieser Eichenwälder in unausrottbaren Krüppelbeständen bis auf den heutigen Tag nachweisen. Es war also wohl vorwiegend Eiche, die man als Bauholz benützte. Dieser Rohstoff ergibt an sich ganz andere Holzbauarten als die weichen Stämme der Fichte und Föhre[1]. Ausnahmsweise werden wohl auch noch Linde und Ulme verwendet worden sein, immer also Laubhölzer. Man vergleiche dafür die Holzkirchen Sieben-

1) Vgl. darüber mein „Early church art in northern Europe".

bürgens, wie sie Petranu, „Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen", 1927 und die Holzkirchen des Kreises Arad, die ebenfalls Petranu „Buericile de lemn din judetul Arad" 1927 veröffentlicht hat.

Nun ist aber allerdings die Frage, ob die slavischen Einwanderer in ihrer Heimat, dem russischen Walde oder den Karpathen, auch mit Eiche gebaut hatten — wie die Rumänen Siebenbürgens in den letzten Jahrhunderten — oder dort, im vorwiegenden Nadelholzgebiet, andere Gewohnheiten ausgebildet hatten, die im Süden notwendig dem anderen Rohstoffe angepaßt werden mußten.

Wir können an allen erhaltenen Holzkirchen ausnahmslos die eckige Apsis, nie eine runde feststellen und sagen, das läge im Wesen des Zimmerwerkes. Wie der Stein zu runden, so führe das Holz zu Verbindungen im rechten oder einem Winkel von 135 Graden, d. h. zum geraden Chorschluß oder einem solchen aus drei bzw. fünf Seiten eines Achteckes. Gewiß; aber wie kommen die altkroatischen Steinbauten so oft zur geraden, seltener zu einer Apsis aus drei Seiten eines Achteckes? Wo sie im späteren Verlaufe des christlichen Kirchenbaues auftritt, bei den Cisterciensern, in England, in Skandinavien und Finnland, da schließen wir auf einen Einfluß des Holzbaues. Sollte ein solcher bei den Altkroaten nicht ebenso in Betracht kommen, wenn wir noch in den letzten Ausläufern der einheimischen Holzbaukunst diese rechtwinklige oder Achteckbildung der Apsis immer wieder als Regel wiederkehren sehen?

Noch etwas anderes können wir in den erhaltenen kroatischen wie den rumänischen Holzkirchen nahezu als Regel wiederkehren sehen: die Wölbung der Holzdecke in den Dachraum hinein (Abb. 105). Man sagt gewöhnlich, sie sei aus dem Steinbau herübergenommen. Haben wir nicht allmählich im Verlaufe dieses Buches oft genug den Eindruck bekommen, daß die Tonne ebensogut im Holzbau selbst zu Hause sein kann, und zwar sowohl im reinen Blockbau (Abb. 116)[1] wie im Blockbau mit Sparrendach (Abb. 106)? Der Glaube, daß der Holzbau deshalb, weil er angeblich „nicht monumental" sei, keine Beachtung verdiene, und besonders in der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst vernachlässigt werden könne, hat es vielleicht bisher unmöglich gemacht an Entwicklungsfragen mehr als ratend herantreten zu können. Wenn „monumental bauen" nicht heißt, in großen Ausmaßen bauen, so daß der Meter entscheidet, dann zum mindesten ist dieser Glaube falsch, wie ich bereits in meinem Armenienwerke gezeigt habe. Denn die armenischen Kirchen sind klein und doch wirken sie monumental (Abb. 130), die Leitgestalten ihrer Kuppel haben sich die Welt erobert. Und genau das gleiche gilt für den Holzbau im Norden Westeuropas selbst: nicht das Größenausmaß, sondern der Baugedanke entscheidet. Raum und Maße müssen zusammen mit den Tonwerten eine Einheit bilden, dann wirken die Bauten groß (monumental), wenn sie auch klein sind. Das gilt nun auch im höchsten Grade von den Blockkirchen des Ostens und den kleinen, altkroatischen Steinbauten. Zu einer genaueren Untersuchung der formalen Fragen, soweit dabei die Maßverhältnisse in Betracht kommen, würden genaue Aufnahmen notwendig sein, die leider noch nicht vorliegen. Immerhin läßt sich folgendes sagen:

Wer in den altkroatischen Bauten die mathematisch genauen Maße der römischen und byzantinischen Bauten sucht, der wird sehr bald enttäuscht sein. Sie sind alle nicht nur sehr klein, sondern vor allem so auffallend unregelmäßig gebaut (Abb. 41), daß man sieht, da stekken keine Akademiker, sondern schlichte Hand-

1) Vgl. darüber auch die Aufsätze in den Zeitschriften Slavia III (unten wieder abgedruckt) und „Der Pflug" I, S. 38 f. „Helft die verlorene Holzbaukunst Österreichs wiederfinden".

werksmeister dahinter, die schlecht und recht aus freier Hand und nach Augenmaß bauen. Ich glaube, wenn man sich erst einmal die Mühe nehmen wird, festzustellen, ob eine und welche Maßeinheit in den altkroatischen Bauten verwendet ist, dann dürfte vielleicht deutlich werden, mit wem wir es zu tun haben, ob mit einer herabgekommenen antiken Überlieferung (Karaman) oder mit ganz neuen Verhältnissen, die auf Südboden zum ersten Male auftreten und vielleicht mit den Altgriechischen darin verwandt sind, daß sie aus dem Holzbau stammen. Ich möchte solche Untersuchungen herausfordern dadurch, daß ich immer wieder die Möglichkeit betone, die Verhältnisse könnten im Ursprunge entweder iranisch-armenisch oder unmittelbar nordisch und dann aus der Übertragung von Holzbauten in Stein zu verstehen seien. Für alle diese Fragen verweise ich auf mein planmäßig im Zusammenhange aufgebautes Werk „Early church art in northern Europe".

Ein ausgesprochen religiöses Wesen haben die altkroatischen Bauten nicht, ich meine nicht in der Bauform selbst; man könnte sie ebensogut, wenn sie sich der Höhe nach um ein Mittellot aufbauen, für Grabbauten oder Taufkapellen halten (Abb. 145); die gleiche Beobachtung habe ich schon an den armenischen Kuppelbauten gemacht und Ähnliches gilt auch für die Westgotenbauten in Spanien mit einem Mittelquadrate und für die norwegischen Mastenkirchen. Überall, wo der Wille der Kirche sich nicht sofort durchsetzt oder, wie im Westen Europas, auf ein der Basilika verwandtes Baudenken (etwa im Fachwerkbau) stößt, kommt die alte nordische Unterschicht zutage, also insbesondere bei solchen Völkern, die aus Blockbaugebieten stammen oder ihre Kirchen nach den Gewohnheiten des Schiffbaues errichteten. Anders beim Längsbau, wenn die kirchliche Gewohnheit, das religiöse Wesen eines Raumes dadurch auszudrücken, daß er der Länge nach auf eine Apsis hinführt, entscheidet. Das gilt insbesondere, wenn der Längsraum dreischiffig ist. Die Unterschiede in den vorromanischen Bauten, wie sie sich aus dem zugrunde liegenden Holzbau ergeben, widerlegen den Standpunkt der Humanisten, wonach es sich in den vorromanischen Kleinbauten lediglich um Kümmerformen der Antike handle (Karaman im Zagreber „Obzor").

Das Quadrat. Die wichtigste Nachwirkung des Blockbaues ist das auch noch in frühmittelalterlicher Zeit immer wieder zu beobachtende Auftauchen des Quadrates im Steinbaue der Kirchen. Darauf gehe ich unten näher anläßlich der Behandlung der vorromanischen Kunst der Westslaven ein (Slavia 1924) und in der 2. Aufl. „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas" und möchte hier nur nachtragen, was sich zu dieser Frage vom altkroatischen Arbeitsstoffe aus sagen läßt. Wir lernen da verschiedene Typen des quadratischen Baues, das latente Quadrat als Mitte und das Quadrat mit Mittelstützen kennen. Setzen sie das einfach geschlossene Mauerquadrat als Grundtypus voraus: warum findet sich dann dieses nie in den altkroatischen Steinbauten? Das einfache Quadrat ist auch in den ältesten čechischen Steinkirchen nur selten rein erhalten, zumeist besteht die Neigung des Überganges zum Längsbau. Das dürfte mit der frühen Einführung des Sparrendaches zusammenhängen. Die Kroaten halten dagegen viel entschiedener am Quadrate selbst auch noch im Steinbaue fest, aber in Verbindung mit der Kuppel, was wahrscheinlich macht, daß sie das Sparrendach auch im Holzbau nicht so bald übernommen haben. Es scheint vielmehr, daß Gewohnheit oder wachsender Mangel an Holz oder der Wille ihrer Fürsten sie unvermittelt vom reinen Blockbau mit Übereckwölbung auf den Steinbau übergehen ließ. Für mich würde dann ihre eigenartige Kuppel erklärlich. Sie wären

Abb. 145. Nin, Sv. Križ: Nordwestansicht (das Dach an Stelle der Kuppel erneut).

darauf eben so gekommen wie die Iranier, als sie mit ihrem reinen Blockbau mit Übereckdach in ein Gebiet kamen, in dem es kein Holz, sondern lediglich jenen Baustoff gab, der sie zwang, ihre Baugesinnung in den Rohziegel zu verlegen. Wie es damals dort im Osten zur Kuppel mit der Trichternische kam, so auch jetzt hier in Dalmatien im Anschluß an den Feld- und Bruchstein.

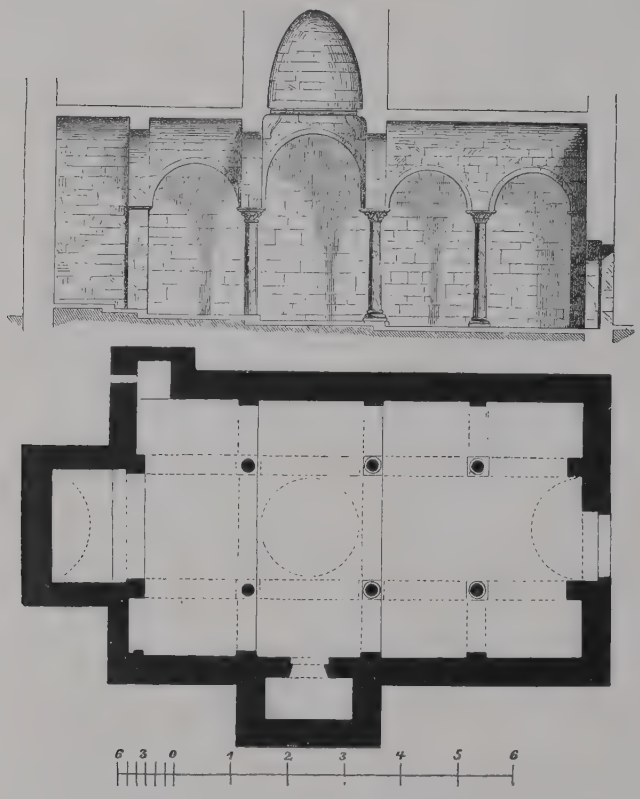


Abb. 146. Split, Sv. Eufemija:
Längsbau mit konischer Kuppel (nach Eitelberger).

Die Kuppel über dem Quadrat mit Trichternischen. Schon in meinem Armenienwerke wurde ich durch Vergleich angeregt, den Ursprung des Kuppelquadrates im Blockbau Osteuropas zu suchen. Indem man die Holzstämme nicht nur für die Bildung der Wände benützte, sondern den notgedrungen quadratischen Raum (Slavia III) auch nach oben mit übereck gelegten Stämmen schloß (Abb. 69, in Stein), kam man bei Übertragung dieser Bauform über Rohstoffgrenzen hinaus zu Änderungen, die allmählich zur Kuppel mit Trichternischen (trompes, squinces, pennachio) und schließlich zur vollendeten Art, der Kuppel mit Hängezwickeln, führten. Ausgangspunkt aber war, wie ich glaubte beweisen zu können, der reine Blockbau, d. h. jene Bauweise, die auch das Dach in liegenden Baustämmen bildete. Für diese Ableitung spricht bei den Altkroaten auch die Kuppel ohne Lichtgaden. Eitelberger beschreibt den Typus der kleinen altkroatischen Kuppeln anläßlich von S. Eufemija in Split (S. 295, Abb. 146). Sie hat keine Fenstertrommel; ebensowenig Sv. Križ[1] und Sv. Nikola in Nin und wahrscheinlich einst alle anderen altkroatischen Kuppeln mit Ausnahme von S. Donatus in Zadar. Die Kuppel ohne Oberlicht ist ein kennzeichnendes Merkmal noch der späten Blockkirchen Finnlands trotz des Sparrendaches. Vgl. darüber Acta Academicae Aboensis, Hum. IV, S. 3 ff.

Das latente Mittelquadrat. Ich bin geneigt, es als aus dem Holzbaue dann hervorgehend zu betrachten, wenn der mit den üblichen Baumwalzen herstellbare Raum für die Gemeinde zu eng wird. Wie sich am besten in Finnland zeigen läßt (S. 131), findet der auf Aushilfe sinnende Zimmermeister eine Lösung im Kreuzbau. Ordnet er die Baumwalzen ursprünglich im Quadrat, so stellt er jetzt vier im rechten Winkel überblattete Wandpaare in die Ecken eines offenen Mittelquadrates (Abb. 110) und schließt die

1) Die in Abb. 145 an der Trommel sichtbaren Blendbogen sind der übliche Schmuck, nicht Fenster.

so entstehenden Kreuzarme entweder geradlinig oder mit drei Seiten eines Achteckes. Early church art in northern Europe.

Wenn diese im Blockbau auftauchenden Lösungen als Voraussetzung der vielen kreuzförmigen Kuppelbauten nachweisbar sein sollten, so überrascht auch nicht, daß gerade bei solchen Bauten gern die konische bzw. die Kuppel mit geschweiftem Profil, also die eiförmig gebauchte Kuppel, gefunden wird (Abb. 146). Belegstoff in breiter Schicht für den Ursprung solcher Bauformen aus dem Holzbau findet man in Indien an zahllosen Tempeln und Pagodentürmen[1], die alte Wohntürme in Holz von buddhistischen Mönchen weiterbilden. Wer sagt uns denn, daß solche Bauformen nicht im Blockbau ständig wiederkehren, daher ebenso schon tausend und zweitausend Jahre früher bekannt waren, zu jener Zeit, als wir mit den aus dem Norden teils friedlich wandernd, teils erobernd vordringenden „Barbaren" diese Bauform überall unerwartet im Mittelgürtel auftauchen sehen? Von Armenien aus gewann ich zuerst die Möglichkeit einer solchen Fragestellung, in Finnland wurde sie mir neuerdings ins Gedächtnis gerufen und nun sehe ich bei Untersuchung der Bauformen der Nordvölker im Mittelgürtel immer wieder den Hinweis, der auf eine solche Annahme drängt.

Längsbauten mit Kuppeln. Das was die altkroatischen Gattungen von der in Westeuropa dafür üblichen Art unterscheidet, ist, daß die Kuppel nicht wie dort über der Vierung, d. h. über der Kreuzung von Lang- und Querhaus vor der Apsis aufsitzt, sondern ohne Querschiff durch ein Joch von der Apsis getrennt über der Mitte. Das gilt sowohl für die ein-, wie für die dreischiffigen Bauten. Beide Gattungen sind in Byzanz unbekannt, es ist daher nicht richtig, wenn Frey von der „Kreuzkuppelkirche" Sv. Nikola (Abb. 77—80) in Nin sagt, sie sei eine genaue, nur ins Mesquine verzerrte Kopie des stereotypen, spätbyzantinischen Kirchentypus. Allein die Tatsache, daß sie die typisch altkroatische Bildung des Eingangsraumes im Rechteck mit einer durch Trichternischen vermittelten Halbkuppel darüber zeigt, dann die Rippen über dem Mittelraum und endlich den Turm über dieser Mitte, sollte den kleinen wertvollen Bau von Nin vor solchen Mißdeutungen schützen. Das merkwürdigste Kennzeichen altkroatischer Bauten, diese Rechteckräume, eingedeckt durch Halbkuppeln auf Trichternischen, wie sie bei dreischiffigen Bauten in die Ecken des Mittelkreuzes gestellt erscheinen, habe ich im Armenienwerke S. 461 aus dem Palaste von Sarvistan gezeigt (Abb. 44). Sie genügen an sich, um die altkroatischen Bauten für den Fachmann höchst beachtenswert erscheinen zu lassen. Möglich, daß auch diese Werkart nicht auf iranisch-armenische Einflüsse, sondern auf den gemeinsam zugrunde liegenden Holzbau zurückgehen könnte. Diesen Weg habe ich im Armenienwerke, S. 361ff., vor allem für die Trichternische über dem Quadrat zur Überleitung auf die Kuppel selbst gewiesen. Kroatien bringt dafür nur eine neue wertvolle Bestätigung. Aber freilich, die Fachgenossen werden allmählich anfangen müssen, das Armenienwerk zu lesen — und dabei immer an das zu denken, was ich Armeniaca I und im vorliegenden Buche vorgebracht habe. Das gilt besonders für einen Bau wie Sv. Petar in Priko bei Omiš, das Bulić in meinen „Studien zur Kunst des Ostens", S. 136 f., und neuerdings mit Karaman zusammen im Vjestnik za archeologiju i historiju dalmatinsku XLVI, 1923 (viel später erschienen)[1] veröffentlicht hat. Auch der

1) Inzwischen ist darüber eine Instituts-Dissertation von Dr. Speneder ausgeführt worden, die hoffentlich bald im Druck erscheinen wird.

1) Auch hier bringt Karaman wieder seine humanistische Auffassung vor, daß Kleinbauten wie die altkroatischen nicht in die Kunstgeschichte gehörten,

Typus der Kuppelhalle kann aus dem reinen Blockbau übertragen sein, wenn man sich über der Mitte dieser einschiffigen Räume Übereckkuppeln und über den anschließenden Ost- und Westjochen Pfettendächer mit Tonnendecken denkt. Die Frage der finnischen Hohlpfeiler will ich in diesem Zusammenhange nicht nochmals aufwerfen (S. 131).

Längsbauten mit Tonnen und Pfeilervorlagen im Innern. Wir wissen vom Blockbau her, daß, sobald die Ausmaße von Holzbauten die Länge der vom Walde gelieferten Baumwalzen überschreiten, Vorkehrungen getroffen werden müssen, um nicht durch Stückelung die Standfestigkeit der Wände zu erschüttern. Das geschieht, indem man entweder Zwischenwände einschiebt — diese Rolle würden bei den Kroaten die Schranken spielen können —, oder wie in Finnland Hohlkörper aus Blöcken, Blockpfeiler aufrichtet (Abb. 108), oder endlich, indem man eben — Pfeilervorlagen[1] anwendet. Ich kann auf alle diese Fragen der Kürze halber nicht eingehen. Die Pfeilervorlage bzw. Blendnische würde dann etwa wie die Säule im griechischen Tempel allmählich aus einem Zweck- ein Schmuckmotiv geworden sein. Wir haben Beispiele dieser Art oben S. 84 gegeben.

C. Blut und Schmücken.

Wie die Kroaten die Neigung zum Holz- bzw. Blockbau mit nach dem Süden bringen, so liegt ihnen noch etwas anderes im Blute, was seltsam bisher nicht als beharrende Kraft erkannt worden ist, wenigstens nicht von der Kunstgeschichte: ihre Freude am Schmuck der Dinge ihrer näheren Umgebung. Nicht die Kirche wird reicher geschmückt, sondern was zur Inneneinrichtung gehört. Dabei ist das Entscheidende im Altkroatischen, daß nicht wie in Hellas und Rom oder im alten Oriente die menschliche Gestalt zu diesem Schmuck herangezogen wird, sondern ausschließlich geradezu das geometrische Muster. Diese Beobachtung stimmt überein mit einer anderen, die man im Norden selbst machen kann. Wir wissen von den künstlerischen Baubedürfnissen der Nordvölker unmittelbar vor dem Antritt ihrer Wanderung wenig, von manchen fast gar nichts; sicher ist nur das eine, daß sie ein starkes Schmuckbedürfnis hatten. Nicht nur in ihrer nordischen Heimat selbst, sondern auch überall, wo sie hinkommen, beobachtet man, wie sich diese Neigung trotz ganz neuer Verhältnisse wenige Jahrhunderte nach der Eroberung in einem Rohstoffe auslebt, den sie erst auf Südboden übernommen hatten, in Stein. Heute, wo von den alten Werken in Holz nichts mehr erhalten ist, beachtet man diese Lücke nicht und glaubt, die Germanen und Slaven hätten diese Art des Schmuckes womöglich überhaupt erst von den Römern, den Byzantinern, dem Mittelmeerkreise oder dem Osten übernommen. Karaman z. B. weiß nach dem Erscheinen der kroatischen Ausgabe des vorliegenden Werkes nichts Besseres dagegen zu sagen (Obzor), als was Riegl in seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" vorgebracht hat. Daß „Altai-Iran" dessen Auffassung widerlegt, erwähnt er ebensowenig wie seinen Gewährsmann Riegl selbst. Vielleicht nimmt der Leser einmal meinen Aufsatz im „Mannus" XX, 1928 „Der Humanismus und die Kunst des Nordens und Ostens" zur Hand und liest nach, wie dieser humanistische Aberglaube entstanden ist. Nach Karaman hat natürlich Italien den neuen „Stil" gemacht —

weil ihre Typen aus den Monumentalbauten (der Antike) herzuleiten seien; der Zeitraum 600—800 hätte jede Kontinuität der angeblich bestehenden Überlieferung unterbrochen. Welcher Widerspruch! Übrigens sprechen wir doch nicht von der Überlieferung des Großbaues, sondern von der Überlieferung, die die Slaven selbst, z. B. in ihrem Tempelbau, mitbrachten.

1) Vgl. die Dreifaltigkeit bei St. Veit an der Glan. „Der Pflug" I. Dort sind Pfeilervorlagen in Holz verwendet.

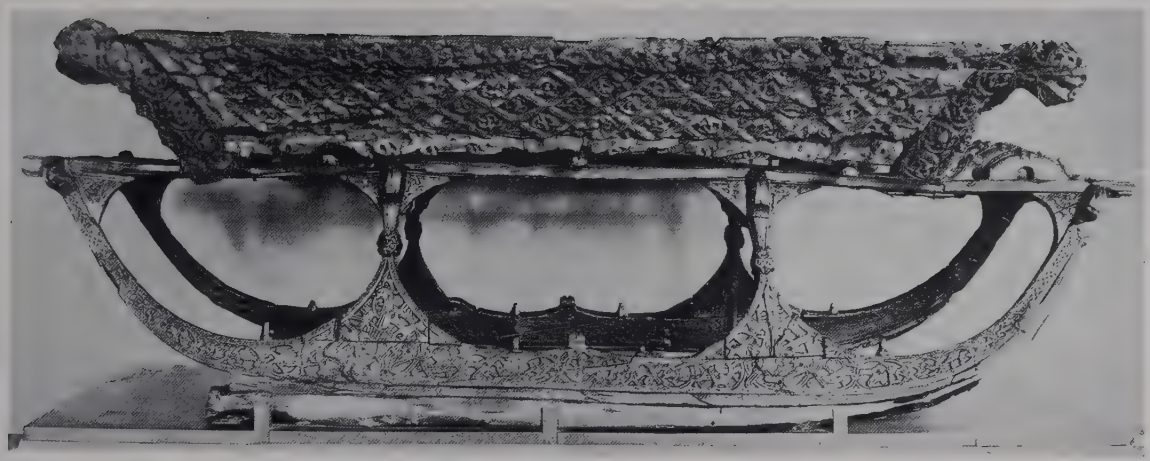


Abb. 147. Oslo, Osebergschiff, Vierter Schlitten: Gesamtansicht.

er ist es nur, wenn die Meister einmal mit dem Zirkel arbeiten! — und die Kroaten haben ihren Zierat von dort übernommen. An die nordischen „Barbaren" denkt er, der Kroate, selbstverständlich nicht, der Norden ist als Ursprungsmöglichkeit ausgeschlossen: Die Städte mit überwiegend romanischer Bevölkerung — ich nenne nur Zara (Zadar) — wiesen das dreistreifige Bandgeflecht ebenso auf, wie die rein kroatischen Gründungen. Es ficht ihn nicht an, daß gerade da die Bauformen ausgesprochen unitalienisch sind, der slavische Anteil an der Bevölkerung also auch da ausschlaggebend gewesen sein muß. Für Karaman ist Grundsatz: „Wir dürfen in der Kunstgeschichte ohne berechtigte Veranlassung die allgemein historischen Vorbedingungen und Verhältnisse nicht außer acht lassen." Das heißt die Forschung über Bildende Kunst entmündigen und die humanistische, in Jahrhunderten unter dem Einfluß der Machtüberlieferung von Hof, Kirche und Erziehung ausgebildete Auffassung (vgl. mein „Forschung und Erziehung" 1928) zum Gesetz erheben.

Ich muß auch hier wieder auf das entschiedenste widersprechen. Zwar bin ich nicht imstande, ein einziges slavisches Großdenkmal ersten Ranges aus dieser Zeit nachzuweisen, aber ich kann doch wenigstens zeigen, daß man sich den in Holz bauenden Norden nicht etwa als barbarisch vorstellen darf, wie uns dies seit Jahrhunderten immer wieder eingeredet wird. Im Gegenteil; wenn der Süden künstlerisch Bedeutendes in der Darstellung der menschlichen Gestalt verrichtet und mit dieser Schauspielerei allzu leicht in unkünstlerische Naturnachahmung oder Bilderschrift verfällt, so blieb der Norden ursprünglich streng bei geometrischen oder geometrisierten Gestalten; seine Wege waren daher ganz andere als die des Südens und Mittelgürtels. Das wird zu wenig beachtet. Wir dürfen im Norden nicht griechische Statuen u. dgl. erwarten, sondern etwas, das dem handwerksmäßigen Boden der Nordkunst seit der neolithischen Zeit eigen ist: Den Zierat ohne jede menschliche Gestalt. Darin hat der Norden, die Germanen sowohl wie wahrscheinlich auch die Slaven, so Beachtenswertes geleistet, daß es nicht angeht, wenn man sie auch darin immer wieder abhängig vom Mittelgürtel hinstellen will. Sie haben eine andere Art, aber jedenfalls doch eine eigene Art.

a) Der jüngere germanische Tierzierat. Um eine Vorstellung von dem zu geben, was der Norden in der Zeit von 800—850, in der auch die altkroatische Kunst zu blühen beginnt, im Holzbau zu leisten imstande war, zeige ich einen der

Abb. 148. Oslo, Osebergschiff, Vierter Schlitten: Einzelheit vom Untergestell.

Schlitten des Osebergschiffes, dessen Entdekkung und Zusammenfügung wir den norwegischen Gelehrten zu danken haben. Man denke immer bei der Betrachtung, ob sich Ähnliches nicht auch im slavischen Norden finden könnte. Abb. 147 zeigt den sogenannten vierten Schlitten, der vielleicht die edelste Kunstschöpfung des ganzen Fundes ist. Die elegante Art des Untergestelles mit den schräg zusammenlaufenden Kufenspreizen und der überaus reizvolle Schmuck, der alle Teile bedeckt, läßt das alte Ammenmärchen von den nordischen Barbaren wahrhaftig lächerlich erscheinen. Der Oseberghausrat einer nordischen Fürstin gibt dem in Ägypten gefundenen, heute allgemein bewunderten Grabe Tutenkhamons bzw. den darin gefundenen Schätzen in seiner Art nichts an künstlerischem Werte nach. Im Gegenteil, er ist noch viel eigenartiger als jener. Das Schlittengestell ist mit einem Zierat bedeckt, den man auf den südlichen Halbinseln Europas überhaupt nicht kennt, dem ausgesprochenen Tierornament. Ich gebe davon in Abb. 148 eine Einzelheit von dem gleichen Schlitten. Man sieht sechs Kreise aus mehrstreifigen Bändern gebildet und gefüllt eben mit dem, was

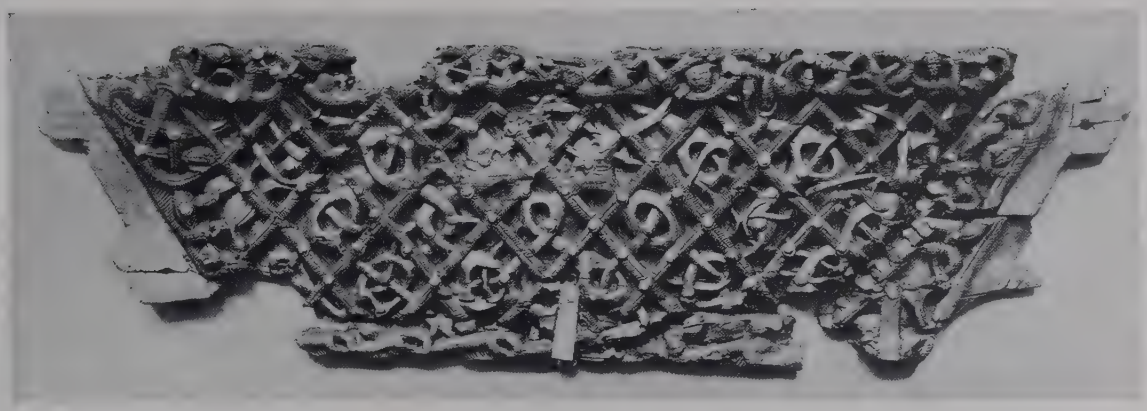


Abb. 149. Oslo, Osebergschiff, Vierter Schlitten: Schmalwand des Kastens.

wir Tierornament nennen. Noch deutlicher wird die wechselnde Eigenart des Schmuckes am Kasten des Schlittens, wo zwischen den prachtvollen Eckpfosten mit Tierköpfen ein Rautenmuster die vier Wände (Abb. 149 vergrößert die Schmalwand) füllt, in der das seltsamste Tierornament in glatten Ganzflächen als Füllung benützt ist. Wir wollen uns mit diesen Beispielen genügen lassen. Wer sich näher mit dem germanischen Tierornament beschäftigen will, der lese Salins ausgezeichnetes Werk über „Die altgermanische Tierornamentik", 1904, nach und dazu den Beitrag, den ich unten noch dazu geben werde.

b) Das ältere mehrstreifige Bandgeflecht. Ich möchte diesen nordischen Schnitzereien des 9. Jahrhunderts aus dem Osebergschiff eine andere Holztafel gegenüberstellen (Abb. 150), die ein Händler vor Jahren vielen europäischen Museen

Abb. 150. Privatbesitz,
Holztafel mit zweistreifigem Bandgeflecht und Tieren (aus Split).

anbot. Er wollte sie in Spalato erworben haben und ich halte das nicht für ausgeschlossen[1]. Sie würde beweisen, daß die vom Norden und Osten nach den südlichen Halbinseln Europas vordringende Kunst dort auch später noch in Holz weiter geübt wurde. Das Stück dürfte etwa dem 11. Jahrhundert angehören und zeigt so deutlich die Art der altkroatischen Kirchenmöbel in Stein, daß man glauben möchte, hier den Beweis dafür in Händen zu haben, wie in Dalmatien Holz- und Steinschmuck der Kirchen nebeneinander herging und der Unterschied nur darin zu suchen ist, daß die Steinmöbel, wie die Inschriften zu beweisen scheinen, von Fürsten gestiftet wurden, die Holzmöbel aber den gewöhnlichen Durchschnitt bildeten. Übrigens ist die Tafel eine Art Palimpsest insofern, als sie wie der Stein (Abb. 25, 26) wieder-

Abb. 151. Knin, Altkroatisches Museum: Schrankenrest.

1) Vgl. die nähere Besprechung in meinem Werke „Altai-Iran und Völkerwanderung", S. 280.

Abb. 152. Zadar, Donatusmuseum: Steinplatte.

verwendet wurde. Die Rückseite zeigt eine Madonna in der Art des Cimabue, nur mehrfach übermalt.

In Abb. 150 beobachtet man, daß das Tier nicht wie bei den im Norden verbliebenen Germanen mit dem Ornament in eine Linienbewegung zusammengefaßt, sondern lediglich als Füllung in die vom zweistreifigen Bande gebildeten Felder gebracht ist. Ich stelle daneben Abb. 151 eine Tafel aus Knin, an der man die gleiche Beobachtung machen kann und dazu Abb. 152 eine bekannte Tafel aus dem Museum zu Zadar, in der sich eine andere Eigentümlichkeit des Holzreliefs wiederholt findet, nämlich daß das Bandgeflecht nicht drei-, sondern zweistreifig ist. Auf der Platte in Zadar gehen beide Arten nebeneinander her. Für die Flechtbandmotive selbst vergleiche man das polnische Beispiel oben Abb. 81 mit dem Brett: man wird darin die gleichen Dreieckschlingen finden, die auch auf der Holzplatte verwendet sind. — Nach der verschiedenen Streifigkeit der Bänder lassen sich zwei Gruppen von, scheint es, verschiedenem Ursprunge bilden.

Die iranische Gruppe. Es könnte sein, daß die eine Gruppe, in der das Bandgeflecht zweistreifig und die Felder mit Tieren und Vögeln gefüllt sind, ferner die geometrische Ranke sich öfter einstellt, Beziehungen zum fernen iranischen Osten hat. Auch besteht der Verdacht, daß diese Gruppe ursprünglich jene sinnbildliche Bedeutung hatte, die ich im Armenienwerke sowohl wie in meinem „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" als das mazdaistische Hvarenah bezeichnet habe. Zunächst einige technische und formale Bemerkungen.

Frey glaubt 1911 beobachten zu können, daß die älteste kroatische Ornamenttechnik auf unmittelbar langobardischem Einflusse beruhe. Dabei habe ausschließlich der Meißel in Verwendung gestanden, die Ornamente wären nach Art des Kerbschnittes in schräg zur Bildfläche und zueinander gestellten Flächen gearbeitet. In der Weiterentwicklung des Ornamentes trete mit Ende des 10. Jahrhunderts ein wesentlicher Umschwung ein; durch ein periodisches Erstarken der byzantinischen Souveränität unter der Dynastie der Komnenen erfolge ein Rückschlag des

Abb. 153. Zadar, Donatusmuseum: Kapitell aus Rab.

langobardischen Einflusses zugunsten des byzantinischen: „Jetzt trat der Bohrer in den Vordergrund. Dieser bedingt die exakten runden Löcher, die Augen in den charakteristischen frühromanischen Bandverschlingungen; ferner ergab sich durch das Fixieren gewisser Pointen durch den Bohrer eine exakter disponierte, zur Symmetrie und zum geometrischen Ornament hinleitende Flächenkomposition. Der Bohrer wurde aber nicht nur für gewisse Pointen und Marken benützt. Man führte auch die Konturen der Ornamente durch Aneinanderreihen von Bohrlöchern aus, die dann durch den Meißel verbunden und ausgearbeitet wurden. Da der Bohrer senkrecht auf die Bildfläche wirkte, so ergab sich damit gegenüber der früheren Technik der wesentliche Unterschied, daß das Ornament ähnlich wie bei einem Metallschnitt senkrecht aus der Grundfläche herausgearbeitet erscheint, während die Innenformen nur leicht eingraviert werden."

Ich habe den Eindruck, als wenn Frey hier ein Konzept benutzte, das angesichts eines ganz anderen Arbeitsstoffes entstanden war, etwa im Anschluß an meine Mschatta-Arbeit. Er benutzt als Beleg ein Kapitell im Museum von S. Donatus, und meint wohl das aus Rab (Arbe), von dem ich hier eine Seite abbilde (Abb. 153)[1]. Schon Cattaneo, S. 70, hatte 1888 eine Ahnung davon, daß die Stücke, die er S. 29 ff. aus der Zeit des Papstes Hormisdas (514—523) aus S. Clemente in Rom und sonst gegeben hatte, in ihrer künstlerischen Eigenart nicht auf Byzanz, sondern auf Persien zurückgingen. Inzwischen ist 1904 mein „Mschatta" erschienen, worin diese mit dem Bohrer auf „Tiefendunkel" hinarbeitende Werkart gegen Riegl auf Iran zurückgeführt wurde. Man sollte meinen, daß diese Werke in Wien bekannt gewesen sein müßten. Frey aber macht, als hätten die Tiefendunkelarbeit mit dem Bohrer erst Komnenen-Steinmetzen erfunden. Dudan I, S. 77, glaubt, daß der Bohrer eine Einführung der Benediktiner sein könnte und der verrohten Meißeltechnik im 11. Jahrhundert neue Anregungen gegeben habe. Solches Herumraten war bisher üblich. Das Kapitell von Rab könnte, wenn das Flechtband zwei- nicht dreistreifig wäre, unmittelbar aus Iran eingeführt sein. Das Muster ist derart tief unterarbeitet, daß eine rein farbige Wirkung entsteht, Vogel, Tier und Bandgeflecht lösen sich vollkommen frei vom tiefdunklen Grunde. Der Unterschied

1) Ich danke die Aufnahme Herrn Direktor Bersa.

zur einstigen antiken Art ist klar. Die Nordvölker dachten darin wie die Iranier. Deshalb kann z. B. der Stefatonpfeiler (Abb. 154) niemals slavisch sein, sondern gehört eben der ausgehenden Antike an[1]. Aus dem gleichen Grunde aber muß dagegen das Kapitell von Rab im Museum von Zadar als ganz außergewöhnlich unantik bezeichnet werden; denn es arbeitet seinen Zierat kühn über alle im Bau des Werkstückes begründeten Abstufungen, Abschrägungen und Abrundungen des Würfels hinweg. Die Antike prägt ihr Formwesen in nichts deutlicher aus als darin, daß sie die Eigenart jedes tektonischen Gliedes durch eine streng gesonderte Behandlung hervorhebt. Hier geschieht das gerade Gegenteil. Der Zierat ist wie ein Netz über die bewegten Flächen des Kapitells geworfen, er hebt sich weiß vom tiefdunklen Grunde ab. Da er nicht die Durchschnittsart des altkroatischen Schmuckes gibt, betrachte ich ihn als farbige Sonderart neben der herrschenden, die Bänder zeigt, deren Streifen auf den Schrägflächen Glanzlichter spielen lassen. Daß diese Art nordisch ist, lehrt der Vergleich mit einzelnen Stücken des Osebergfundes. Im übrigen vgl. man darüber mein „Altai-Iran" S. 193 f. Soweit die äußere Erscheinung der iranischen Gruppe.

Abb. 154. Knin, Altkroatisches Museum: Stefaton-Pfeiler.

Was nun die Bedeutung betrifft, so finden sich in altkroatischen Schmuckresten sehr häufig Tiere und Vögel, die sehr stark an östliche Vorbilder gemahnen. Ich bespreche hier nur zwei rein geometrische Motive, so die „Sternschlange", wie Stückelberg, S. 18, das Pentagramm oder Pentalfa auf der Platte im Baptisterium zu Split nennt (Abb. 155). Sie gefällt uns humanistisch Erzogenen, weil der Zierat hier einmal regelmäßig mit der Schiene gezogen und für sich als Einzelgestalt abgegrenzt ist. In einem anderen Falle, auf einer Platte aus Drniš bei Knin (Prosvjeta IV, S. 107 f.) übersehen wir das Pentagramm leicht, weil es klein und unregelmäßig mit der Hand gebildet ist. Auch wird es in Split durch den Adler und die auf seinem wagrechten Arm sitzenden, an einer Traube pickende Tauben, als Träger einer Bedeutung eingeführt, wie

1) Vgl. Prosvjeta I, S. 24 ff.

Abb. 155. Split, Baptisterium, Taufbrunnen: Einzelheit mit Pentagramm.

Cahier zu zeigen versuchte[1], des Christusmonogramms mit seinen fünf Spitzen, also einer Umdeutung mit den Tauben als Seelen der Gläubigen usw. Der Kreis, in dem das Ganze angeordnet ist, mag auch nicht ohne Bedeutung sein. Ich vermute, wenn wir erst anfangen werden, die mazdaistische Welle in der frühchristlichen Kunst ernst zu nehmen, wird sich herausstellen, daß hinter solchen Bildungen z. T. das alte Sinnbild des Rades steckt. Darüber mein Asienwerk.

1) Noveaux Mélanges d'archéol., S. 221 ff. Dazu Bulić, Spomenici, S. 41 ff.

Es ist auch zu überlegen, ob der Blendbogen als „Schmuck" sowohl im Bauen, wie an Altarplatten nicht vielleicht eine Bedeutung habe. Heute

Abb. 156. Zadar, Pranger: Antike Säule.

noch haftet ihm an einem sehr bekannten Denkmale Dalmatiens, dem Pranger von Zadar (Abb. 156, 157) eine sinnbildliche Bedeutung an, wenn sie auch mit der ursprünglichen nichts mehr zu tun hat. Man sieht an der spätrömischen Säule eine Steintafel befestigt, die eine Arkade, vielleicht älteren Ursprungs — doch ist der Umriß des Blendbogens im Innenfelde durch ein Flechtband wiederholt — mit dem altkroatischen Kreuz zwischen „Bäumen" gefüllt zeigt. Nach dem Gebiete seiner Ausbreitung und besonders seinem ersten Auftreten an den Grenzen Irans, möchte man den Blendbogen ebenfalls für ein Sinnbild des Hvarenah, der Macht und Herrlichkeit Gottes halten und ein Gebäude oder einen Tisch, die diesen Schmuck tragen, als Sitz dieser Heiligkeit ansehen. Zu dieser Deutung drängt das Auftreten der Zierbogen am Anfang

Abb. 157. Zadar, Pranger: Altkroatische Tafel.

der syrisch-armenischen und altgermanischen Evangelien in den sogenannten Kanones. Obwohl ich mich in meinem Armenienwerke mit dem Blendbogen als einem kennzeichnenden Merkmale des armenischen Kirchenbaues eingehend zu beschäftigen hatte (S. 442 ff. und 514 ff.), dachte ich doch dort noch nicht an eine sinnbildliche Ausdeutung. Zuerst stieg mir der

Gedanke an eine solche angesichts der Platten mit Szenen aus der Jugend Christi im Museum zu Zadar auf (Abb. unten). Was sollen die fortlaufenden Bogenreihen im Hintergrunde? Dann die geradezu ständige Verwendung auf Sarkophagen (Abb. 158 im Museum in Zadar), als

Abb. 158. Zadar, Donatusmuseum: Sarkophag.

Rahmen für allerhand Sinnbilder, vor allem das Kreuz. Ich verglich damit die Neigung der vorkarolingischen Handschriften, vor allem des Codex argenteus der Goten, solche Bogen zu dreien in endloser Reihe auf den unteren Blatträndern nebeneinander zu reihen. Ähnlich jene Kanonesarkaden der Evangelien, die von Syrien und Byzanz nach dem Abendlande vordrangen. Immer ist der Bogen verwendet, öfter mit dem rechteckigen Aufsatz, dazu der Hufeisenbogen, wie ich das besonders („Die Baukunst der Armenier", S. 449) an Amman deutlich machte. Näheres über den hl. Bogen wieder im Asienwerke.

Diese ganze iranische Gruppe, von deren Bedeutung im Altslavischen oben S. 40 f. die Rede war, mußte schon deshalb gesondert von der eigentlich kroatischen, d. h. stärker europäischen, betrachtet werden, weil dieser Kunststrom ebenso wie zu den Kroaten auch nach Byzanz und nach Hellas vorgedrungen ist, wie es scheint überallhin auf getrennten Wegen. Man ist gern geneigt, diese iranischen Einflüsse für byzantinisch anzusehen; z. B. ist, was Cattaneo u. a. für byzantinisch ansehen, nichts anderes als der Ausfluß dieser ursprünglich mazdaistischen Strömung. Darauf sei hier nur nochmals im Vorübergehen hingewiesen. Mit Byzanz unmittelbar haben diese Denkmäler nichts zu tun; diese Großstadt übernimmt ihren Anteil ebenso unmittelbar aus dem Osten wie schon der Hellenismus und die übrigen Kunstkreise der „Antike". Darüber ausführlich in meinem Asienwerke.

Der östlichen Art gehören auch allerhand altkroatische Werke der Kleinkunst an, so die Spangenhelme von Sv. Vid bei Metković[1]. Abb. 159 zeigt den Helm mit den in der Spitze

1) Vgl. Starohrvatska Prosvjeta VIII, S. 41 f.

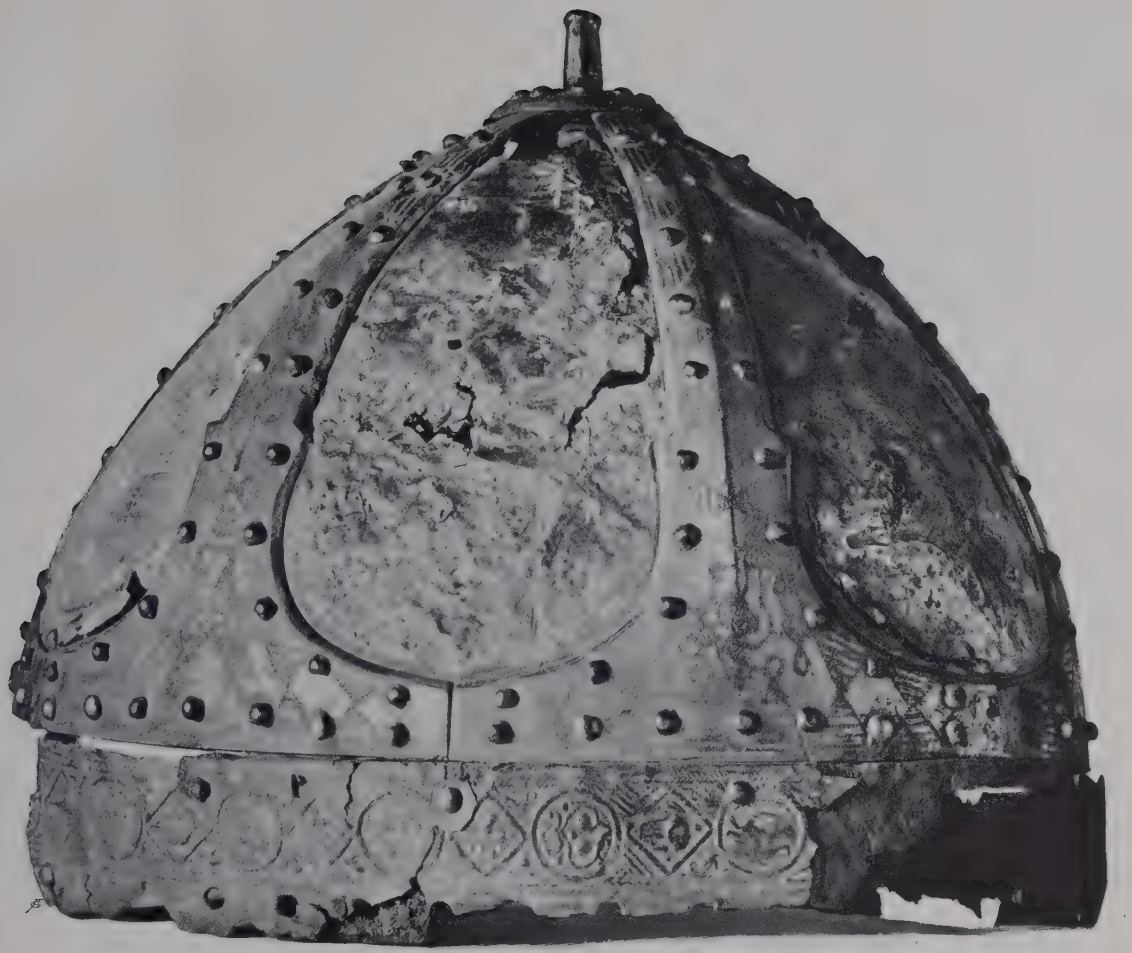


Abb. 159. Nin, Altkroatisches Museum; Helm von Sv. Vid bei Metković.

zusammenlaufenden Spangen, die Knöpfe dienen wie an den Osebergstücken zugleich zum Schmuck. Kennzeichnend ist der unten spitz zulaufende Bogen, den sie bilden. Dieser Oberteil ruht auf einem Ringstreifen, der mit wechselnden Kreisen und Rauten geschmückt ist. Als Füllung sind ausgesprochen iranische Motive genommen. Vgl. zu dieser Helmgattung: Henning, der Helm von Boldenheim.

In Biskupija wurde in einem Sarkophage, der (Abb. 160) aus römischen Architraven zur Zeit der Wiederverwendung zusammengesetzt wurde und dessen Darstellungen (Hippokampen) abgeschlagen waren, ein Bronzefund (Abb. 161) gemacht und in das Museum von Knin gebracht. Die Hauptstücke sind ein Paar 18 cm lange Sporen in Vollguß, dazu Riemenbeschläge aller Art[1]. Auf dem gleichen Friedhofe wurde auch ein Paar kleinerer Sporen aus Silber gefunden.

Die Sporen sind von zweierlei Art. Die größeren zeigen eine vornehmere Ausstattung (Abb. 162) darin, daß die Wirkung auf den Gegensatz des Metallglanzes der glatten Flächen und der

1) Vgl. Starohrvatska Prosvjeta, Bd. II und III.

geschmückten Endigungen berechnet ist. Man sieht an der mit einem Kreuze versehenen Spitze

Abb. 160. Knin, Altkroatisches Museum:
Antike Platten zu einem Sarkophage wieder verwendet.

über einen von Kugeln eingefaßten Streifen Spitzlappen (Dreiecke) hinlaufen und im Bande, durch Kugelreihen getrennt, Palmettenbäumchen. Auf dem Bügel liegen drei Felder nebeneinander, das mittlere faßt die Palmettengiebelmotive der Seitenstücke in einer Raute zusammen. Alle Zieraten sind in Schrägschnitt hergestellt; das zeigen am besten die Riemen-

Abb. 161. Knin, Altkroatisches Museum: Metallfund aus Biskupija.

Abb. 163. Knin, Altkroatisches Museum: Kleinere Sporen aus Biskupija.

zungen am Ende der Bügel, die mit drei Paaren von Palmettenbäumchen nebeneinander geschmückt sind.

Die kleineren Sporen (Abb. 163) sind überdeckt mit Rosetten und entbehren der feineren künstlerischen Wirkung. Nach Radić sind ihre Zieraten mit einem scharfen Werkzeug eingeschnitten und zum Teil vergoldet. Sie seien angeblich in den byzantinischen Küstenstädten Dalmatiens gearbeitet, die die byzantinische Kultur auch sonst ins Hinterland geleitet hätten, und zwar von kroatischen Handwerkern, die in diesen Küstenstädten ansässig waren. Durch den unmittelbaren Einfluß von Byzanz hätten auch die Kroaten die hohe Stufe der Vollendung, die die Sporen zeigen, erreicht. Sporen im Museum zu Sigmaringen aus merowingischer Zeit und andere aus dem Grabe der Königin Brunhilde (gest. 613) hätten auch nur die eine Spitze. Die Verzierung der großen Sporen hält Radić für ausgesprochen slavisch, in den Motiven schon in prähistorischer Zeit nachweisbar; er datiert sie nach den mitgefundenen Münzen zwischen das 9. und 12. Jahrhundert, ist aber geneigt, den Knez Branimir (888) als den Bestatteten anzusehen, weil der Tote in Seide gekleidet war und in der Hand ein Stäbchen hielt.

Besondere Beachtung verdient ein drittes Paar solcher Sporen

Abb. 162. Knin, Altkroatisches Museum: Große Sporen aus Biskupija (Bronze, vergoldet).

aus Eisen (Prosvjeta II, S. 144). Sie sind ebenfalls im Schnitt dreieckig und mit Silberzierat versehen (Abb. 164). Die mitgefundenen Münzen Leos IV. (751—775) lassen auf das 8. Jahrhundert als Entstehungszeit schließen und Radić bewundert die geschmackvolle Art, in der die Kroaten in dieser dunkelsten Zeit ihrer Geschichte künstlerisch auszustatten wußten. Es kann ja sein, daß die Sporen von kroatischen Händen gearbeitet sind; jedenfalls wird man gut tun, für das geometrische Rankenornament mein Buch „Altai-Iran und Völkerwanderung" heranzuziehen. Für uns ist nur wichtig festzustellen, daß der Metallzierat ein anderer ist als der der Kirchenmöbel in Holz bzw. Stein.

Die rein nordische Gruppe. Diese Steinzierate werden gekennzeichnet dadurch, daß die Flechtbänder dreistreifig sind und öfter ohne jede Füllung durch Tiere und Vögel bleiben. Ich möchte auch hier wieder vom germanischen Möbel ausgehen, weil sich slavische Möbel in Holz leider bis heute aus so früher Zeit nicht gefunden haben. Der beste Beleg, den wir bisher im Norden aus jener gleichen Zeit nachweisen können, aus der die altkroatischen Steinmöbel stammen, sind immer wieder die Geräte, die im Osebergschiff ausgegraben wurden. Ich gebe Abb. 165 einen anderen Schlitten, dessen Kufenverzierung zwar der des oben S. 166 abgebildeten entspricht, der aber auf den Wänden des Kastens jene rein geometrischen Muster zeigt, die die Kroaten nach dem Süden brachten. Ich beginne mit einer Kleinigkeit, der Füllung jener Zwickel, die zwischen den Streben des Unterteiles und dem Auflager vermitteln. Man sieht darin (Abb. 166) drei Schlingen in einem Linienschwunge verbunden. Ich stelle daneben den Rest einer altkroatischen Schrankenplatte aus dem archäologischen Museum in Split (Abb. 174). Ist es nicht überraschend, wie an derselben Stelle, einem Zwickel, der gleiche Zierat begegnet? Nur ist das mittlere Band am Schlitten quergerippt, in Split aber glatt. Die Dreipaßschlinge kommt auch auf dem Francs casket aus Walroßzahn im British Museum vor und ebenso auf schottischen Grabsteinen, wie dem auf dem Kirchhofe von Meigle, so daß man sagen kann, die Dreipaßschlinge gehöre zu jenen nordischen Zieraten, die wohl eine tiefere Bedeutung haben. Wir fangen erst jetzt an, diesen Dingen im Zusammenhange nachzugehen.

Und weiter die Verzierung der Kastenfelder selbst: im Längsfelde Halbkreise oben und Rauten darunter als Muster ohne Ende verwendet. Ich gebe Abb. 167 noch eine Schmalseite. Das gleiche Muster findet man immer wieder auf den kroatischen Schmuckresten. Ich gebe Abb. 168 ein Beispiel aus Knin. Wieder liegt der Unterschied eigentlich nur darin, daß im Osebergfunde der mittlere Streifen erhöht, in Knin alle Streifen gleich behandelt sind. Ferner liegen die Bänder am Schlitten übereinander und unter ihnen erscheint in dritter Schicht eine geometrische Ranke bzw. ein Tierzierat; in Knin verflechten sich die Bänder in einer Ebene und der Grund ist glatt. Ich meine also, es kann gar kein Zweifel darüber sein, daß der norwegische und kroatische Schmuck dem gleichen Kunststrom angehören, und zwar der kroatische dem nordischen aus der Zeit vor dem Tierornament. Dieses hat auch nie derart durchgegriffen, daß daneben die ältere Art ganz aufgehört hätte. Ich gebe Abb. 169 ein Taufbecken aus Eardisley in Herfordshire aus dem 12. Jahrhundert, das die altnordische Art so rein festgehalten zeigt, wie wir es ähnlich schon früher bei den Altkroaten finden, nur ist das Bandgeflecht zweistreifig. Es ist einstreifig in dieser Art schon auf altschottischen Grabsteinen zu finden. Ich erwähne einen bei der Kirche von Aberlemno. Vielleicht wird also auch dieser Zierat mit der Zeit lesbar werden.

Zweifellos ist das eine: keiner der nach Süden ausgewanderten Germanen- oder Slavenstämme

bringt den Tierzierat, d. h. das Tier selbst im geometrischen Zierat aufgelöst mit nach den Halbinseln des Mittelmeeres. Alle beschränken sich auf das Bandgeflecht. Wenn das Tier in ihrem Zierat vorkommt, ist es getrennt vom Band eingeführt. Ich schließe daraus, daß der Norden zur Zeit ihrer Abwanderung noch nicht zu jenem Tiergeflecht übergegangen war, das dann dort die letzten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends herrschend wird. Man darf also nicht wie Zimmermann, „Oberitalienische Plastik", S. 5, sagen: „Wie früher im Norden infolge der Befruchtung durch römische Kultur bei den Germanen die selbständige Tierornamentik entstanden war, so brachte auch hier bei den Longobarden das engere Verhältnis, in welches sie allmählich mit der Bildung des unterworfenen Volkes traten, eine neue Kunstart hervor", sondern die wandernden Germanen und Slaven bringen selbst diese Kunstart des Nordens nach dem Süden; der Norden überschreitet erst nach ihrer Abwanderung eine Entwicklungsstufe — nicht unter römischem, sondern unter nordasiatischem Einflusse[1]—, die ihn vom Bandgeflecht, wie wir es im vorliegenden Buche im Süden in Steinnachbildung beobachten, zum Tiergeflecht führt. Hinge das Tiergeflecht irgendwie vom Süden ab, dann würde es sich vor allem bei den nach dem Süden abgewanderten Nordvölkern beobachten lassen; man beachte nur, wie sehr es zunimmt, je weiter man sich im Norden selbst dem Osten nähert. Diese Frage der späteren Nordkunst geht uns hier nichts mehr an; wir haben es ausschließlich mit dem mehrstreifigen Bandgeflecht ohne damit verbundenen Tiereinschlag zu tun.

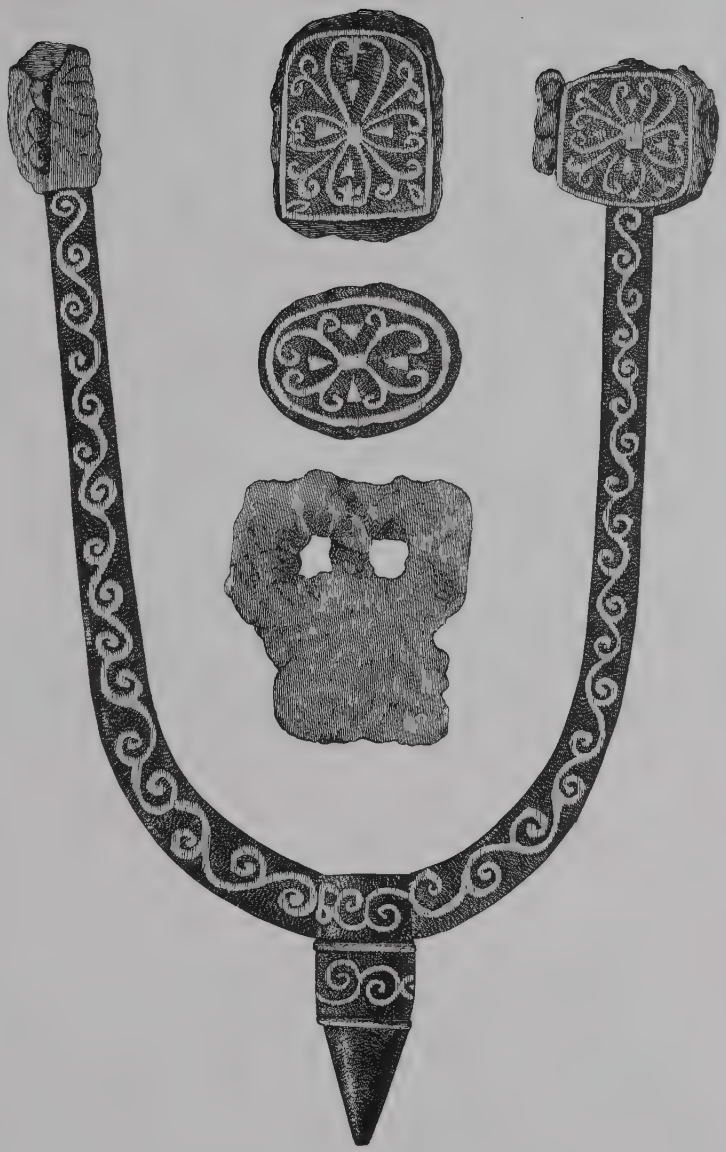


Abb. 164. Knin, Altkroatisches Museum: Ein drittes Paar Sporen aus Eisen.

1) Vgl. meinen Aufsatz „Die asiatische Kunst", Jahrbuch der asiatischen Kunst I, dazu das Nordenbuch und bald auch mein Asienwerk.

Abb. 165. Oslo, Osebergschiff, Dritter Schlitten: Gesamtansicht.

Es wäre nun wichtig, nachweisen zu können, daß dieses dreistreifige Band schon Jahrhunderte früher, als die in den südlichen Halbinseln einwandernden Germanen und Slaven den Norden verließen, herrschend war. Darüber gibt das Grabmal des großen Theodorich (493—526) in Ravenna zur Genüge Aufschluß. Davon war bereits oben S. 136 f. die Rede. Die Gotenfunde aus Südrußland bestätigen nur, was hier in einem Großdenkmale vorliegt.

Aus welcher Gesinnung heraus entstehen diese endlosen Linienspiele der Kroaten? Sind sie nichts anderes als Augenfreude, Schmuck an sich, ohne jeden Bedeutungseinschlag oder sind sie irgendwie sinnbildlich zu verstehen, eine Art „Ornament mystique", wie sie bezeichnet wurden? In der einen oder anderen Art wird sich darin etwas von der Persönlichkeit des kroatischen Volkes, seinen Wesensneigungen kundtun. In diesen Dingen, der Deutung von Zieraten, stehen wir erst am Anfange der Bearbeitung. Man vergleiche vorläufig darüber z. B. Spieß im Jahrbuch für historische Volkskunde II, S. 88 f., „Der Mythos als eine der Grundlagen der Bauernkunst", darin u. a. Abb. 170 eine Bronzescheibe aus Borkendorf in Westpreußen aus dem Ende der Bronzezeit um 1000 v. Chr. In der Mitte ein vierspeichiges Rad. Neun langgestielte Doppelspiralen leiten über auf den vierstreifigen Randabschluß. Jeder der neun Räume wird durch drei Spiralen gefüllt. Spieß nimmt das nicht für Zufall, sondern sieht in den Zahlen einen seelischen Gehalt angedeutet, über den man vorläufig bei ihm nachlesen mag. Man muß solche Dinge im Zusammenhang erfassen.

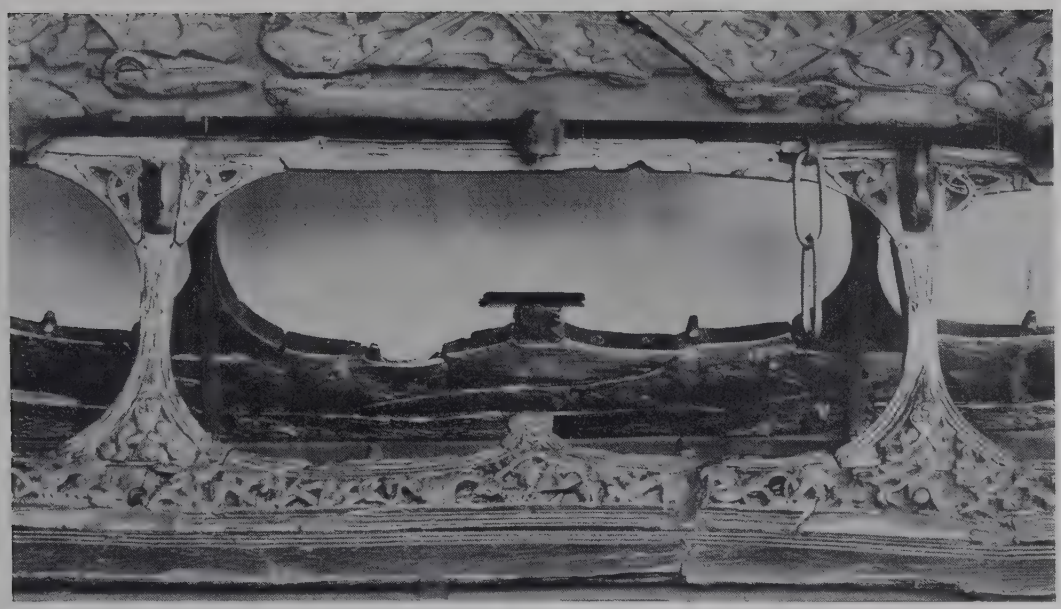


Abb. 166. Oslo, Osebergschiff, Zweiter Schlitten: Untergestell.

Bei den Altkroaten dürfte wie bei den Langobarden diese Ausstattung der Kirchenmöbel zum Sinnbild des Christenglaubens geworden sein. Es ist bis jetzt kaum ein Rest eines liturgischen Möbels gefunden worden, der nicht den Bandgeflechtschmuck an sich trüge. Dieser Zierat könnte daher nach der Vorstellung der Nordvölker in Glaubenssachen wohl schon in heidnischer Zeit eine Bedeutung im Sinne des Göttlichen gehabt haben. Ursprünglich wird man diese Schranken, Altäre und Schirmdächer in Holz errichtet haben, erst an der Adria in Stein, aber in letzterem

Abb. 167. Oslo, Osebergschiff, Dritter Schlitten: Schmalwand.

Abb. 168. Knin, Altkroatisches Museum: Platte mit Kreis- und Rautenzierat.

wohl anfänglich nur, wenn sie ihre Entstehung einem weltlichen oder kirchlichen Machthaber verdankten.

Gewöhnlich liegt das Muster in Ruhe ausgebreitet da. Trotzdem meldet sich bisweilen noch die nordische Neigung zur Unruhe, indem das an sich ruhige Muster auf irgend eine Weise in Bewegung gesetzt scheint. Man denke sich z. B. das Schachbrettmuster, die Ruhe selbst. Abb. 171 gibt nach Gurlitt-Kowalczyk, Taf. 70, ein Beispiel, aus dem Donatusmuseum in Zadar, wie selbst da hinein Bewegung gebracht werden kann. Der Stein oben über dem Bogen zeigt zwei wagrechte Streifen, im oberen Krabben, die nach links geneigt sind, im unteren ein Schachbrett, dem durch Heraushebung der Diagonalen Bewegung nach rechts gegeben ist.

Die Bewegung kann gelegentlich eine ganz heftige werden. Wenn ich eine Platte wie die des Dřislav (Abb. XXXIV) auf den Verlauf ihres Bandgeflechtes hin verfolge — es scheinen ja ganz einfach Kreise und Kreuzschlingen ineinander geflochten —, so komme ich darauf, daß es das Ziel des Zeichners gewesen sein mag, dieses ganze reiche Muster in einem bewegten Bande ohne Ende zu geben. Damit würde formal das gerade Gegenteil der byzantinischen Regelmäßigkeit, die nach Möglichkeit eine Einzelgestalt heraushebt, des Musters ohne Ende als Endziel angestrebt sein.

Das kommt vielleicht noch schärfer zutage bei dem einzigen Rest westslavischen Steinschmuckes, der uns bis jetzt bekannt geworden ist (Abb. 181). Das Stück, auf

Abb. 169. Eardisley, Kirche, Taufbecken: Ansicht (nach Samuel Gardner).

dem Wawel in Krakau gefunden[1], wird unten eingehend besprochen werden. Es zeigt ein der Dřislavplatte verwandtes Muster, nur sind hier

Abb. 170.
Borkendorf, Bronzescheibe.

nicht Vier-, sondern Dreipässe ineinander verschlungen und — was die Hauptsache ist — das Band ist in Westgalizien nicht wie in Dalmatien drei-, sondern zweistreifig. Wenn ich nach der oben S. 102 f. ausgesprochenen Beobachtung urteile, wäre also das kroatische Stück dann mehr nordisch, das polnische Stück mehr östlich gerichtet, dagegen in der heftigen Bewegung dem lebhaft unruhigen Tierzierat der Germanen formverwandt.

Die Füllung der Fläche mit Bändern geschieht im Sinne einer nach Möglichkeit gleichmäßigen Verteilung der aufgelösten Masse über eine breit und ruhig daliegende Grundfläche. Im Norden selbst und im Osten ist daneben öfter die Neigung zur Mehrflächigkeit (Abb. 167) zu beobachten (Altai-Iran, S. 204 f.). Diese Fläche ist in einer vortretenden Stufe gerahmt, so daß das Bandgeflecht wie ein Netz in diesem Rahmen über die Fläche gespannt erscheint. Daher ist es, falls mit den verwandten langobardischen Mustern auch die kroatischen gemeint sind, gewiß falsch, wenn Zimmermann, S. 6, sagt, alles Architektonische sei vermieden, die Platten würden weder profiliert noch umrahmt. Gewiß ist der Zierat nicht baulich gedacht, es ist keine Spur einer Spannung von Kraft und Last vorhanden, oben und unten, rechts und links können im einzelnen Muster

1) Vgl. Sokołowski, „Ornament sznurowy w Katidrze na Wawelu", Sprawozdania Komisyi do badania historyi sztuki w Polsce VIII, 1905, S. CCCCVII.

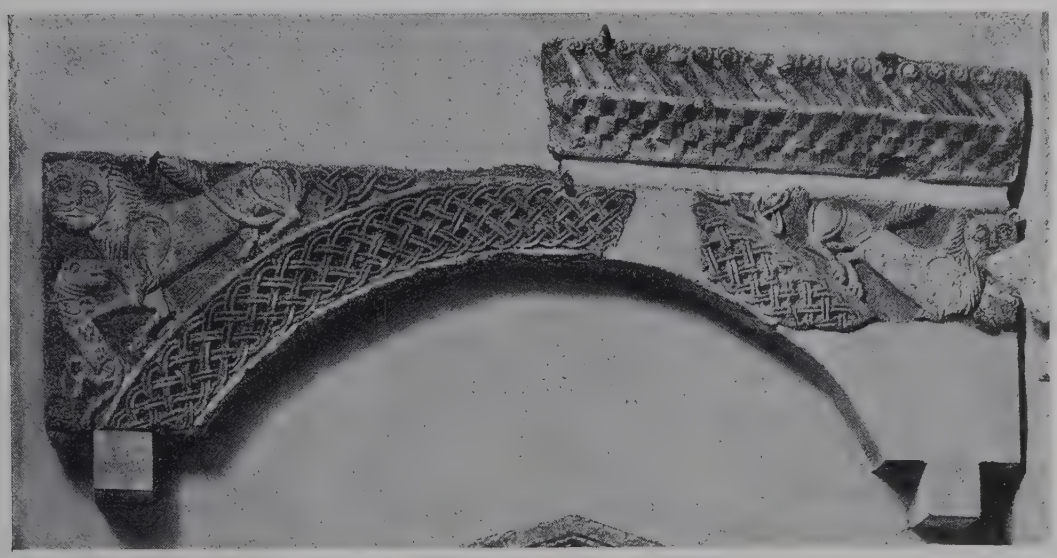


Abb. 171. Zadar, Donatusmuseum: Reste eines Ziboriums, oben eine Platte mit Schachbrettmuster.

sowohl wie in der Art der Füllung ruhig vertauscht werden; aber gerade der Rahmen ist eine Gegebenheit, ohne die das Wesen dieses Zierates unverstanden bliebe. Zwar sind die einzelnen Muster selten dem Rahmen angepaßt, insofern als (wie auf dem „orientalischen" Teppich) nicht eine einzige Einheit ihn füllt; aber das Muster, an sich ohne Ende, wird doch vom Rahmen nicht willkürlich abgeschnitten, sondern endet immer mit einer ganzen oder halben Einheit, etwa so wie es in Mustern von Web- oder Wirkstoffen der Fall ist.

Ursprungsfragen. Es war wiederholt davon die Rede, daß man die altkroatische Kunst bald von den Langobarden, bald von den Byzantinern und bald von der Mittelmeerkunst überhaupt herleite. Hier soll dazu zusammenfassend Stellung genommen werden.

Der eroberte illyrische Boden, den die Kroaten besiedelten, ist, wie schon vom alten Sirmium gelten kann, Südboden, nicht so sehr mit dem Rechte der Lage, sondern weil der Wille der Mittelmeermächte, zuletzt Roms, ihn dazu gemacht hatten. Die Illyrier waren ursprünglich wohl wie Griechen und Thraker ein auf Südboden übergetretenes Nordvolk, ebenso die ihnen nachfolgenden Slaven. Alle diese Völker brachten Nordkunst nach dem Balkan und wurden erst dort allmählich auf die menschliche Gestalt hingewiesen, ohne deshalb in der Form ihre nordische Eigenart zu verlieren. Wir haben mit dieser Wendung hier nichts zu tun, beschäftigen uns im vorliegenden Buche nur mit jenen Zeiten, in denen die Einwanderer zunächst noch ihrer nordischen Natur darin treu blieben, daß sie nicht gleich die Menschengestalt als Ausdrucksmittel annahmen.

Illyrer. Was haben wir in der Bildenden Kunst als illyrisch zu betrachten? Ist es die vorrömische Kunst jenes Gebietes zwischen dem Donauknie bei Belgrad und der Adria, das später von den Kroaten besiedelt wurde, jene Kunst, die heute noch als vorhistorisch betrachtet wird und in den Ausgrabungsberichten der „Wissenschaftlichen Mitteilungen aus Bosnien und der Hercegovina" ihre Auferstehung feierte?

Wie man die altkroatischen Kirchen in ihrer Entstehung nach den Zieraten einschätzt, so tut es auch die Vorgeschichte. In den bosnischen Pfahlbauten von Donja dolna wurden Zieraten

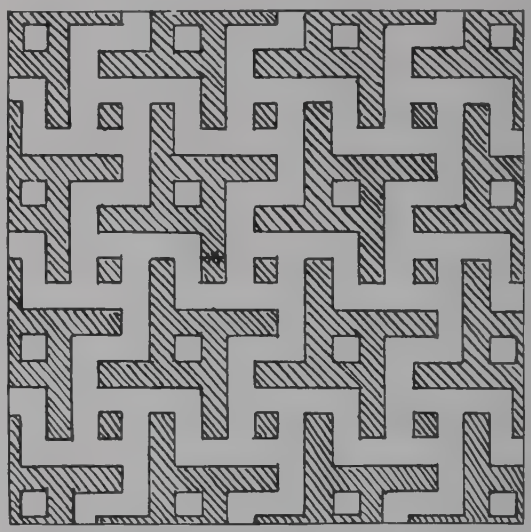


Abb. 172. Donja dolna (Bosnien): Funde in Pfahlbauten.

gefunden — wie man annimmt nur an Gegenständen, „die mit dem Feuer in engste Berührung kamen", die das einfache Drehkreuz (Svastika) als auch die daraus abgeleiteten Motive des Mäanders und Alikreuzes in Ton gearbeitet zeigen. Es wäre doch zu untersuchen, ob sich darunter nicht auch Spuren von Wandbelag finden. Abb. 172 z. B., die nach den Wiss. Mitt. IX, S. 53, gebracht ist, macht ganz diesen Eindruck. Von Geräten gebe ich Abb. 173 nach Tafel VIII bei Truhelka. Man sieht immer das gleiche Mäandermuster, hier eckig, während es in Bronze und der Keramik (Butmir) gerundet erscheint

Abb. 173. Donja dolna (Bosnien): Funde in Pfahlbauten.

und noch enge Fühlung mit der Spirale hat[1]. Wir verstehen, wie die Griechen diese Art zu ihrem Lieblingsmotiv machen konnten. — Mit der Herleitung des Bandgeflechtes aus Byzanz oder vom Mittelmeere her brauche ich mich hier nach dem, was über die iranische Gruppe oben S. 169 f. gesagt wurde, nicht zu befassen. Um so mehr ist auf die langobardische Frage einzugehen.

Langobarden. Macht haben sie über die Kroaten, soweit ich Šišić folgen kann, nicht ausgeübt. Immerhin liegt ihre Blüte vor 766. Sie treten ungefähr um dieselbe Zeit in Italien auf wie die Kroaten zwischen Donau und Adria. Wenn Verwandtschaft vorliegt und man durchaus Einflüsse der Langobarden annehmen zu dürfen glaubt, so könnte es sich lediglich um eine Bewegungserscheinung, nicht um die Folgen einer Machtäußerung handeln.

Ich folge zunächst Zimmermann, der mit Stückelberg zusammen als Hauptvertreter des langobardischen Ursprunges des Bandgeflechtzierates anzusehen ist. In seiner „Oberitalienischen Plastik" sagt er (man denke dabei immer zugleich an die Kroaten) S. 11: „Die Annahme, daß dieser Stil eine Schöpfung des longobardischen Volkes ist, wird bestätigt und zur Gewißheit erhoben, wenn wir die geographische Verbreitung des Stiles ins Auge fassen. Es zeigt sich, daß er besonders da reich vertreten ist, wo Kernpunkte langobardischer Macht bestanden haben. In Mailand, Pavia und Monza, den Hauptstädten der Langobarden, freilich sind nur wenige longobardische Werke erhalten, denn diese Städte sind öfters fast gänzlich zerstört worden. Aber wir werden sehen, daß gerade hier der Stil lange nachwirkte, daher sind wir berechtigt zu folgern, daß derselbe hier besonders intensiv in Übung gewesen ist. Doch bezieht sich das nur auf die spätere Zeit nach dem Sturze der Langobardenherrschaft, denn die Hauptmonumente jener Gegenden aus der Zeit der longobardischen Macht sind byzantinische Werke. Das findet seine Erklärung wohl darin, daß die byzantinische Kunst für die vornehmere gehalten wurde. Man sah ein, daß die byzantinischen Künstler den einheimischen weit überlegen waren, und berief sie daher zur Arbeit. Sie mochten auch schon von selbst gekommen sein, weil sie hier im Mittelpunkte des Reiches lohnenden Gewinn erhofften."

1) Vgl. „Altai-Iran", S. 27—28.

Zimmermann zeigt dann, daß die eigentlich langobardische Plastik viel reichlicher in den kleineren Orten Oberitaliens erhalten sei, besonders in Como, dem Sitz der Magistri comacini. „Daher nimmt es nicht wunder, daß wir gerade in Como vorzügliche Beispiele für den ornamentalen Stil nach longobardischem Geschmack finden und wahrscheinlich haben auch die wandernden Comasker Steinmetzen viel zur Verbreitung des Stiles beigetragen. Im 8. und 9. Jahrhundert schreitet der Stil der Küste des Adriatischen Meeres entlang nach Dalmatien vor, und von dort verbreitet er sich weiter in die Balkanhalbinsel und bis nach Griechenland." Diese ungemeine Aktivität des Stiles sei, wie Stückelberg richtig bemerkt habe, zu erklären durch seine geschlossene Einheitlichkeit. „Der Stil ist die künstlerische Lebensäußerung eines ganzen Volkes, eine wahrhaft nationale Schöpfung, und daher wohnt ihm diese siegreiche Kraft inne."

Die Überzeugung vom unselbständigen Ursprunge der kroatischen Kunst hat sich ganz allgemein durchgesetzt. L. v. Thalloczy z. B. stellt anläßlich der Besprechung einer Fälschung im bosnischen Landesmuseum den Stammbaum auf: Longobardisch, longobardo-dalmatinisch (9.—10. Jahrhundert), dalmatinisch (12.—15. Jahrhundert), dalmato-bosnisch, bogumilisch. Er geht dabei (Wiss. Mitt. aus Bosnien II, 1894, S. 493) von den Funden in Knin d. h. den altdalmatinischen und den bosnischen Stečcis aus. Darauf hat auch schon Schnaase VII, S. 659, hingewiesen.

Ich sehe in diesen Dingen etwas anders. Zwischen der langobardischen und kroatischen Kunst besteht schon im Gebiete des Bauens ein entschiedener Gegensatz (S. 108 f.); auch beim Zierat kann ich nicht an einen Zusammenhang in dem Sinne denken, daß die Langobarden von Italien her das Bandgeflecht überall hin verbreitet hätten, sondern daß beide Völker diese Art des Schmuckes aus dem Norden mitbrachten. Die Langobarden übertrugen ihn um ein Jahrhundert früher in den südlichen Rohstoff, den Stein, die Kroaten dagegen hielten wohl länger an dem Rohstoffe fest, der im Norden heimisch und auch der Träger des Bandgeflechtes war, am Holze, die Serben noch länger. Wir wollen der Frage jetzt etwas nähertreten.

Ursprung aus dem nordischen Holzbaue. Für mich ist die entscheidende Frage: Hängt das mehrstreifige Bandgeflecht vielleicht mit dem Schmucke des altslavischen Blockbaues zusammen? Ist also die Ausstattung der Kirchenmöbel, Schranken usw. in Stein Nachahmung von älteren Holzwerkstücken?

Es ist kein einziger Holzbau der Nordslaven aus den dunklen Jahrhunderten der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends erhalten, geschweige denn ein Möbel. Wir können daher im philologisch-historischen Sinne nichts über die Ausstattung sagen. Aber diese Lücke sollen ja gerade die ältesten südslavischen Denkmäler, die der Kroaten aus dem 9.—11. Jahrhundert füllen helfen. Sie zeigen meines Erachtens in Stein nachgeahmt, was am Beginne der Völkerwanderung in der Kleinkunst des europäischen Nordens als Schmuck herrschend war.

Man könnte meinen, daß das dreistreifige Bandgeflecht von den Slaven erst mit dem Christentum übernommen worden sei, sie in ihrer heidnischen Vorzeit also anders oder überhaupt nicht geschmückt hätten. Ja, wenn man heute noch wie bisher über die Langobarden Geschichte mit Annahmen, nicht auf Grund von Tatsachen schreiben könnte! Man müßte ja dann diese Bandgeflechte überhaupt erst in christlicher Zeit entstanden sein lassen. Die Osebergschlitten allein schon widerlegen diese Annahme. Bei den Kroaten lassen sich die Fragen der Ausstattung ihrer ursprünglichen Holzkirchen besser erörtern als bei den Nordslaven, bei denen nur das eine Stück auf dem Wawel erhalten ist. Man wird daher unten in dem Aufsatze aus der Slavia 1924 zwar Betrachtungen über die Möglichkeit des ur-

sprünglichen Bauens in Holz finden, sehr wenig aber über die Ausstattung dieser Bauten. Der Grund liegt darin, daß im Norden das Bauen in Holz noch deutlicher greifbar ist, selbst für die Anfänge der christlichen Zeit, während im Süden der aus dem Norden mitgebrachte Holzbau der Einwanderer sehr bald dem Steinbau weichen mußte. Das geschieht, scheint es, in einer Zeit, in der man noch zu sehr in der vom Norden mitgebrachten Gewohnheit des Schmückens der Bauten bzw. ihrer Geräte mit dem mehrstreifigen Bandgeflechte vorging, als daß es zugleich mit dem Verlassen der Arbeit in Holz hätte aufgegeben werden können. Dieser alte Schmuck wird in die neue Steinarbeit übertragen, wie einst in Hellas die alte Holzausstattung in den Tempelbau überging. Hätte man bei Bearbeitung der langobardischen Kunst schon die Funde des Osebergschiffes gekannt, so wäre dieser Schluß damals bereits unausweichlich gewesen.

Die Entwicklung scheint also im beharrenden Sinne so zu verlaufen, daß die Fürsten bzw. die von ihnen bei den Kroaten eingeführte christliche Kirche eine volkstümliche Art, die die Slaven schon in vorchristlicher Zeit besaßen, auf die Ausstattung ihrer Glauben, Macht und Bildung verkörpernden Bauten, insbesondere aber der Kirchengeräte, übertrugen. Damit ist noch nicht entschieden, ob das Bandgeflecht slavischen Ursprunges sei.

Kerbschnitt. Als ausgesprochene Holzschnitztechnik gilt der Kerbschnitt. Scheltema hat daran (S. 164) zu rütteln versucht, ich selbst habe „Altai-Iran", S. 209, gezeigt, daß die Entstehung des Kerbschnittes in Holz offenbar ist und von Iran aus häufig auch in Ton, Metall usw. übertragen erscheint. Schmarsow sah die Kerbschnittgewohnheiten selbst noch in der nordgermanischen Tierornamentik lebendig[1].

1) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1911, S. 94 ff.

Die Werkart der altkroatischen Schmucksteine mit ihrem dreistreifigen Bandgeflecht möchte ich an Abbildung 174 kennzeichnen: Die Bänder selbst sind in Kerbschnitt hergestellt, aber sie sind dann als richtiges Muster auf eine Grundfläche gelegt. Sehen wir zunächst diese Bänder an. Sie sind bald zwei-, bald drei- und mehrstreifig. Ich rechne so, daß die Zahl der Streifen, die in einem Bande miteinander parallel laufen, gleich der Zahl der Grate ist. Ein Band bildet mit seinen Streifen im Querschnitt ein Zickzack von Flächen im Schrägschnitt. Die Grundfläche kommt im Bande selbst nicht zur Geltung, sie wird erst neben ihm wieder sichtbar. Das Band also besteht aus zwei, in Kroatien zumeist aus drei Graten, zwischen denen durch je zwei Schrägschnittstreifen je ein Grat in der Tiefe gebildet wird. Das ist ausgesprochene Kerbschnittarbeit.

Unter den altkroatischen Denkmälern gibt es welche, die nicht zur Grundfläche übergehen, sondern tatsächlich nur die Vorderfläche im Kerbschnitt füllen. Aber dort ist nicht das Bandornament verwendet. Ich meine die erhaltenen Beispiele der Metallbearbeitung. Wenn ich nach dem auffallendsten in Biskupia (Knin) gemachten Funde, den Sporen in Bronze und Silber, urteile (Abb. 162f.), so habe ich es mit einer ganz anderen Gattung von Zierat, dem Schrägschnitt, in jenen Mustern zu tun, die ich ausführlich in meinem „Altai-Iran" behandelt habe.

Schließlich dürfen wir bei Behandlung der Frage nach dem Ursprunge der zierenden Ausstattung der heidnischen und frühchristlichen Holzbauten auch dessen gedenken, was oben S. 140f. vom Schmuck des Attilapalastes quellenmäßig vorgebracht werden konnte. Sicheres läßt sich nicht sagen, die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es sich in diesen Holzbauten um zwei- oder dreistreifige Flechtbänder handelte. Solche könnten auch noch im Inneren verwendet gewesen sein, nämlich an den Vorhängen, die im Palaste des

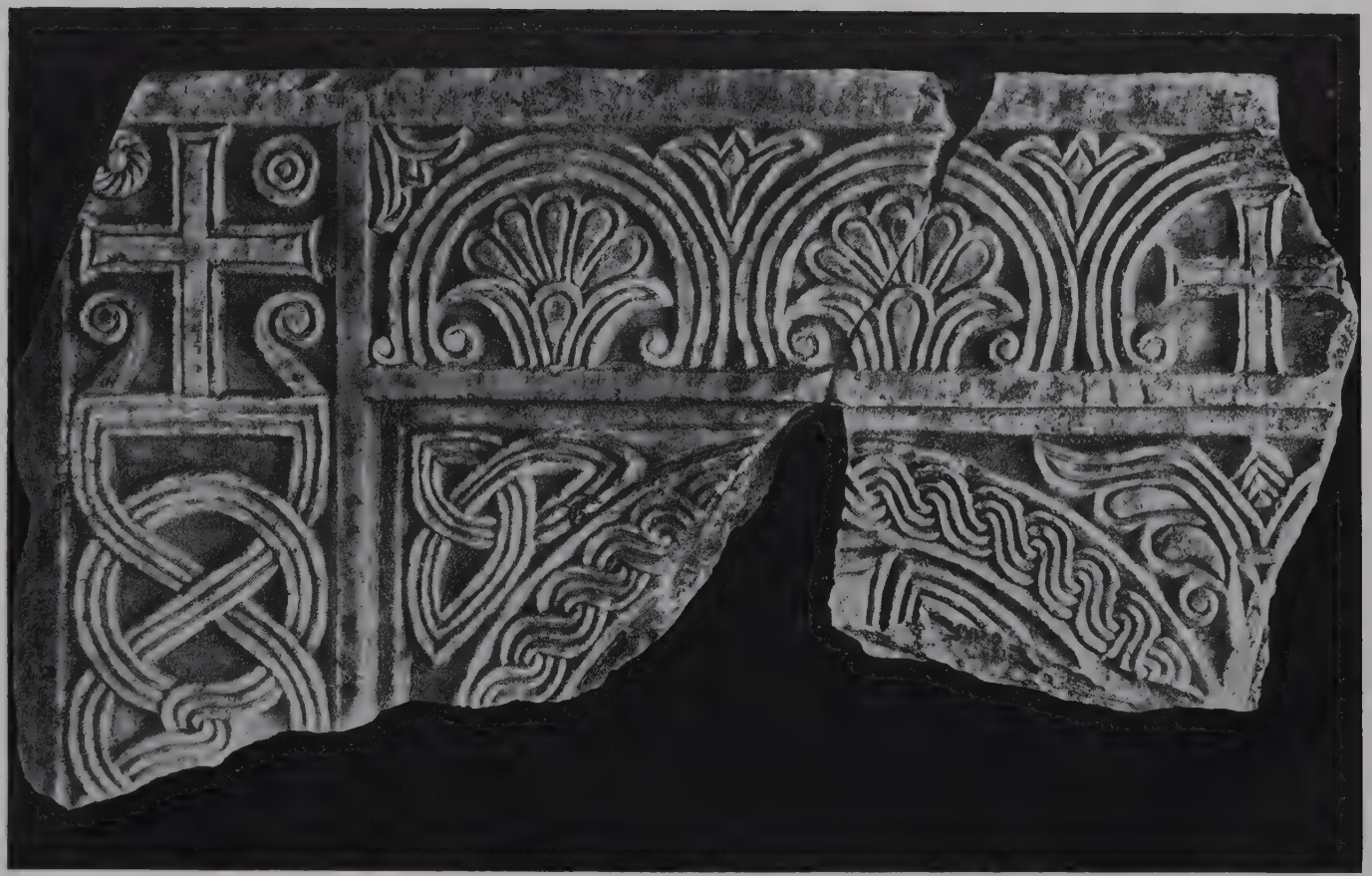


Abb. 174. Split, Archäologisches Museum: Reste einer Schrankenplatte (zugleich Musterbeispiel für die altkroatische Werkart der Bildnerei, besonders des Dreistreifes).

Attila zur Verhüllung seines Lagers erwähnt werden[1] und bei Beschreibung der preußischen Slaventempel immer wieder zur Verhüllung des Tempelkernes zwischen den vier Pfosten dienten, die das Götterstandbild umschlossen. Könnten sie nicht u. a. Träger eines Schmuckes aus dem dreistreifigen Bandgeflechte gewesen sein? Ganz ausgeschlossen ist dies nicht. Man hat für diese Schmuckart wiederholt auf den Zusammenhang mit der Textilkunst hingewiesen, Lowrie ebensogut wie Seesselberg auf die koptischen Wollstoffe, andere auf andere orientalische Beispiele. Warum denn in die Ferne schweifen? Sind die Nordvölker nicht von vornherein darauf angewiesen, sich Kleider gegen die Winterkälte anzuschaffen? Haben sie selbst keine Wirkereien, Webereien oder Knüpfstoffe erzeugt? Warum muß denn ausgerechnet der Süden und Osten ihnen die Muster zugeführt haben, da wir doch immer wieder die Erfahrung machen, daß nicht die Darstellung, sondern der geometrische Zierat ihre Anfänge bestimmt. Ich habe das zuletzt wieder bei den finnischen Ryjen feststellen können[2]. Wir erwarten auch für diese Fragen Aufschluß aus den Stoffen, die im Osebergschiffe gefunden, aber noch immer nicht veröffentlicht sind.

Die kroatische Kleinkunst einst und jetzt. Die Volkskunst der Slaven ist in unzähligen Prachtwerken behandelt worden, leider nie zusammenfassend auf geschichtlicher Grundlage. Man ist womöglich überzeugt, daß die Geschichtslosigkeit ein Hauptwert im Wesen jeder echten Volkskunst sei und nimmt ihr damit die Voraussetzung der Möglichkeit allseitig wissenschaftlicher Bearbeitung. Bequem mag dieser Standpunkt schon sein; er weicht jeder eindringenderen Fragestellung aus. Dadurch andererseits, daß man die Erzeugnisse von heute beschreibt, ohne ernstlich in ihr Wesen einzudringen und auf der anderen Seite allerhand geschichtlich naheliegende Analogien bringt, ist der Sache noch weniger gedient. Dabei kommt nur endlos eitles Hin- und Herwerfen von allerhand Wissenskram zutage. Doch sei bemerkt, daß sich gerade jetzt ein Umschwung im Betriebe der Volkskunde vollzieht, die Gründung des „Jahrbuches für historische Volkskunde" kündigt das schon im Titel an; man lese darin auch S. 217 ff. den Aufsatz von M. Haberlandt „Volkskunde und Kunstwissenschaft" nach, dazu, was ich in der Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXXI, 1925, S. 101 f. „Zur Rolle der Volkskunde in der Forschung über Bildende Kunst" zur Sache gesagt habe.

Im übrigen vergleiche man die wissenschaftlich wertvollen Veröffentlichungen der verschiedenen ethnographischen Museen Jugoslaviens, insbesondere derjenigen von Agram und Sarajevo. Eine Art Einführung in anregender Form hat J. Belović, „Die Sitten der Südslaven", 1927 geschrieben.

Man wird entschuldigen, wenn ich nachfolgend nur an zwei gewöhnlichen Beispielen zeige, daß die Volkskunst auch hier wie sonst in Osteuropa nicht der Rückstand der letzten oder vorletzten Stilperiode ist, wie in Westeuropa, sondern bis heute tief in beharrenden Kräften verwurzelt scheint.

Ich hebe eine Gruppe besonders heraus, die sogenannten Kettelsticharbeiten, wie sie als Besatz an Kleidern sowohl wie bei den Decken über den Schuhen üblich sind und bringe ein ganz neues, jedenfalls fast ungebrauchtes Stück (Abb. 176 bis 179). Es ist ein Tuchmosaik, denn jedes Teilstück ist für sich gestickt und dann erst durch farbige Wollstäbe mit anderen vernäht. Auf dem breiten Saume des Rockes sieht man eine Reihe Quadrate, u. zw. drei Dreivereine von Grün-Blau-Grün seitlich und Blau-Grün-Blau in der Mitte durch rote Quadrate getrennt. Dann folgt ein breiter grü-

1) Falls diese nicht von den Hunnen selbst hergestellt waren.

2) Vgl. „Die Rye", Der Sammler XII, 1922, S. 97 ff.

ner, zu unterst ein roter Streifen. Zu dem Besatz gehören noch die beiden Gamaschen, die aus fünf lotrechten Streifen, einem roten Quadrat in der Mitte und zwei kurzen wagrechten Streifen immer grün und blau im Grundgewebe wechselnd bestehen. Nur der untere Rand zeigt ein Zickzack, dessen innere Dreiecke rot, dessen äußere grün und blau wechselnd sind. Schon dieses Zackenmosaik an sich würde genügen. Man übersieht es leicht über dem Reichtum an Stickereien selbst in Kettelstich.

Wirkung. Daß aber das Linienspiel selbst sich Farben anpaßt, ist eine weitere Auffälligkeit. In der Quadratreihe trägt blau immer ein in den Armen rot gefülltes Kreuz, das seitlich in zwei gestielte Spiralen als Eckfüllungen ausläuft. Auf dem blauen und roten Grunde dagegen sieht man ein Diagonalkreuz, das in der Mitte durch einen Kreis zusammengehalten, je zwei Spiralen in jedes Dreieck als Füllung entsendet und mit drei Enden schließt. Die beiden Längsstreifen tragen eckige Wellen, gefüllt mit spiralen Ein-

Abb. 175. Der untere Rand der Gamaschen, in Abb. 176—179 vergrößert.

Auch diese Stickereien sind in mehreren Farben ausgeführt. Auf grünem und blauem Grunde sind zwei Randlinien, beide in Weiß oder beide in Orange ausgeführt, durch eine rote, auf rotem Grunde, durch eine grüne oder blaue Linie getrennt. Die Randfarben wechseln in der Art, daß entweder die eine Hälfte weiß, die andere gelb gestickt ist oder sie wechseln in der Diagonale oder nach beiden Seiten einer gegenständigen Gestalt.

Und nun erst die Muster selbst! Daß sie zwei- bzw. dreistreifig verlaufen und auf buntem Grund gestickt sind, bedeutet an sich farbige

rollungen. Auf den Gamaschen sind alle Streifen mit im Winkel zusammenstoßenden Spiralpaaren, nur das rote Quadrat mit einer liegenden Baumgestalt aus gestelzten Spiralen (Kreisstäben) gefüllt. Am Zickzackrande (Abb. 175) sehen wir in Gelb kleine Kreise gestickt, wie sie sämtlich beschriebenen Zieraten als „Krabben" begleiten; das Muster wird dadurch zu einer gleichmäßig reichen Flächenfüllung. Zu erwähnen ist noch, daß auch der umgeschlagene, oben blaue, unten grüne Rand geschmückt ist, beim Kleidsaum durch rote, weiß-geteilte Querstreifen, die den Quadraten entsprechen; bei den Gamaschen

wird der rote Rand durch blaue Linien geteilt, auf die sich je ein weißes und ein gelbes A stellen.
Ich bilde über diesem neuen noch einen älteren Besatz ab (Abb. 176), der zu einem Ärmel gehört und darin einfacher ist, als er kein buntes Tuchmosaik als Unterlage zeigt, sondern rotes Tuch. Dafür ist die Stickerei sehr viel reicher in gelber und weißer Seide gehalten. Die Muster bauen sich nach den gleichen geometrischen Gestalten auf, nur treten in den Hauptstreifen noch kleine Bleiknöpfe dazu, die in einzelnen Kreuzungspunkten in fortlaufenden Reihen aufgenäht waren. Ähnliches an den Schlitten des Osebergschiffes. Es fehlen hier auch, wie auf Ärmelbesätzen überhaupt, die Krabben.
Das ist nordische Kunst, durch Jahrhunderte überliefert. Daneben möchte ich noch ein Beispiel östlicher Art in der kroatischen Volkskunst vorführen: den gelb und rot mit stellenweisem Grün ausgeführten Lederbelag von Pelzen, wie sie typisch in der slavischen Volkskunst wiederkehren (Abb. 180). Nicht nur die Farben sind beachtenswert, sondern auch die damit Hand in Hand gehenden Muster, die nichts mit dem mehrstreifigen Bande zu tun haben, sondern in Rundschnitt Palmetten und Kreise bilden, die auf den Pelz selbst aufgenäht erscheinen. Dazu sind auf die gelben und grünen Ausschnitte rote, auf die roten Ausschnitte gelbe Lederknöpfchen genäht. Ich habe schon in meinem „Altai-Iran" auf die Bedeutung der Ledertechnik hingewiesen und kann die rundgeschnittenen Muster, „Arabesken", bis nach Ostasien und ins Amurgebiet verfolgen. Darüber lese man „Altai-Iran" nach. Mit dem Durchbruch der nordasiatischen Kunst nach Nordeuropa gelangen diese rundgeschnittenen Muster auch in die germanische Kunst: auf den oben S. 180, 181 abgebildeten Schlitten aus dem Oserbergschiffe bilden sie die unterste Schicht des mehrflächigen Musters, freilich bereits übergeführt in die typische nordgermanische Tierornamentik. Da diese von Nordasien aus angeregt ist und dort der Lederschnitt ein Hauptgebiet der künstlerischen Tätigkeit gewesen zu sein scheint, könnte dieser Kunstkreis vielleicht bei der Lösung der Frage mit in Betracht kommen. Falls die Hunnen selbst die Vorhänge hinter dem Sitze des Attila in seinem Saale (S. 142) hergestellt hätten, würden sie etwa mit solchen Zieraten vorzustellen sein. Sicheres läßt sich da noch nicht sagen. Man wird vorläufig eine meiner Arbeiten heranziehen dürfen, die ins Türkische übersetzt in der Revue de Turcologie in Stambul erscheinen soll. Ich muß mich im vorliegenden Buche auf diese kurzen Andeutungen bezüglich der dem Osten und Norden nahestehenden Volkskunst der Slaven in Bekleidungsstoffen beschränken. Sie erfordert eine große, weit ausgreifende Arbeit für sich, die erst jetzt durch die Funde der Koslov-Expedition in Noin Ula, der Stoffe des Osebergschiffes und im Shosoin zu Nara ermöglicht werden wird. Einiges darüber auch in meinem Aufsatze „Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst", Vjestnik za arch. i hist. dalm. XLIX, 1926/27.

2. WILLENSMÄCHTE

Die Kunst entwickelt sich nicht immer losgelöst vom Hofe, der Kirche und Erziehung, ist vielmehr nur zu oft das wirkungsvollste Mittel, über das diese Mächte verfügen, um die Untertanen, die Gläubigen und Bildungsdurstigen mit ihrem Machtwillen zu durchdringen und anschaulich vorzuführen, welche Gesinnung ihnen wünschenswert, ja allein zulässig erscheint. Der Künstler hat sich erst wieder in unserer Zeit ohne tiefgreifende Kämpfe mehr oder weniger vom Besteller unabhängig gemacht. In der Zeit, mit der wir uns beschäftigen, beginnen sich auch bei den Slaven jene Mächte durchzusetzen, in deren Dienst die Humanisten bisher vorwiegend dachten und schrieben. Was die Kroaten aus dem Norden mitbringen, muß sich allmählich dem an der

Adria neugebildeten Staate, der Christianisierung und den im Süden herrschenden geistigen Überlieferungen anpassen. Die Zeit, die wir behandeln, ist die eines überaus beachtenswerten Kampfes, bevor mit dem Jahre 1102 die Einfügung der Kroaten in den Kulturkreis Westeuropas besiegelt ist.

Die Fragestellung lautet also jetzt, ob nicht vielleicht die kroatischen Fürsten, die das Lateinische, den Kanzleistil und den kirchlichen Anschluß an Rom vom fränkischen Reiche bzw. vielleicht schon von den Langobarden Italiens übernahmen, auch die Art, sich durch die Bildende Kunst aufzumachen bzw. durchzusetzen, vom Westen übernommen hätten. Oder hat Byzanz eingegriffen, haben die Machthaber in Kroatien nur genau so wie die Langobarden drüben in Italien und ebenso die Franken und ich weiß nicht welche Nordvölker noch, von Byzanz oder Rom ihre Kunst zugleich mit ihrer höfischen, kirchlichen und Bildungsauffassung überliefert erhalten? Wir haben also hier die Kehrseite der Fragestellung, wie sie vorher in dem Abschnitte über die beharrenden Kräfte aufgeworfen wurde, näher zu untersuchen.

Nun erst kommen wir in jenes Gebiet, das den Lesern vertraut ist und das wir gern als Geschichte bezeichnen, nämlich die Geschichte jener Mächte, die in dem Raum, in den die Kroaten eindrangen, um die Oberhand rangen. Man hat auch die Kunstgeschichte bisher gern in das Fahrwasser gebracht, das die Geschichtsforschung für diese Dinge seit Jahrhunderten unter Führung der Humanisten geschaffen hat. Ich ließ mich dadurch nicht beirren und frage erst jetzt danach, ob die Tatsachen und Annahmen, die ich auf Grund meines Arbeitsstoffes gewonnen habe, mit dem stimmen, was als gangbare Münze gilt.

Schade, daß die Kroaten nicht aus ihrem nordischen Geiste heraus, als sie an der Südküste anlangten, ihre eigene Weltanschauung ausbauten, sondern dem Christentum unterworfen wurden; sie hätten als Kulturträger vielleicht die Griechen unter den Slaven werden können. Wir sehen noch in der Bildenden Kunst, wie sie sich wehrten und zunächst versuchten, ihre gewohnten Wege weiter zu gehen. Es ist Sache dieses Abschnittes, zu zeigen, wie sie schließlich doch den Nachbarmächten, zwischen die sie sich als Keil geschoben hatten, unterlagen.

Der Süden. Grundsätzlich handelt es sich dabei nicht so sehr um den Einfluß dieser oder jener auswärtigen Macht, sondern darum, ob die aus dem Norden auf der Balkanhalbinsel einwandernden Slaven und die Kroaten im besonderen die Gesinnung des Mittelgürtels, im gegebenen Falle des Mittelmeerkreises, übernommen haben. Bei den Kroaten war ausschlaggebend, daß sie, obwohl von Aquileja aus christianisiert, zunächst fest auf ihre eigene slavische Liturgie hinstrebten und in aufreibenden Kämpfen zwischen Rom und Byzanz schließlich um ihren nationalen Sinn in Glaubenssachen kamen und dauernd dem antiken Wesen der römischen Kirche unterworfen wurden. Die Synode von Spalato 925, bestätigt 928, entschied für immer ihre Unterwerfung unter den Papst und den römischen Erzbischof von Spalato und grub zugleich der altkroatischen Kunst das Grab, so daß diese dann nach einem weiteren Jahrhundert als selbständige Kraft zu bestehen aufhörte.

Wenn die Möglichkeit, die ich aufzuzeigen suche, daß die altkroatische Kunst mitgebrachter altslavischer Besitz war, zu Recht besteht, dann kann man sich ja vielleicht eine Vorstellung davon machen, wie diese Einwanderer, von denen man weiß, daß sie im Familienverbande als Ackerbauer lebten, nicht gar so dringend nötig hatten, mit den Segnungen der lateinischen „Kultur" beglückt zu werden. Daß sie zum Christentum bzw. zu einer Kirche übertraten und in diplomatischen Verkehr mit den Anwohnern der Adria kamen, war zugleich das

Abb. 176—179. Privatbesitz, Kroatisches Tuchmosaik und Kettelstich-Stickerei: Kleid-, Fuß- und (oben) Ärmelbesatz.

Abb. 180. Privatbesitz: Kroatischer Schafpelz mit rot auf gelb aufgelegtem Zierat.

Grab ihres angestammt nordischen Wesens, wenigstens in der Bildenden Kunst.
Der Einfluß der Machthaber ist vor allem in zwei Richtungen zu suchen, die der altslavischen Kunst ursprünglich ebenso fremd sind wie der germanischen, nämlich im Bauen die Einführung der basilikalen Baugestalt und im Bilden die Einführung der Darstellung im Wege der Menschengestalt.

A. Die Basilika.

Erst der Übertritt der Kroaten zum Christentume schafft bei ihnen jene Bedürfnisse, die wir nach Zweck und Gegenstand in diesem Buche behandeln und die im Kirchengebäude und seiner Ausstattung ihr Sinnbild haben. Dabei ist zu beachten, daß damals noch Rom und Byzanz zur gleichen Kirche gehören und die endgültige Trennung erst mit dem Ende der altkroatischen Zeit eintrat. Noch war es nicht lange her, daß die Küsten des Adriatischen Meeres Kirchengebäude entstehen sahen, deren Säulen auf dem Markte von Konstantinopel aus den Steinbrüchen der Prokonnesos erhandelt worden waren und Mosaizisten des Ostens einzelne Kirchen oder Baptisterien von Salona und Parenzo schmückten.
Die Eroberung des Landes durch Völker, die sich vom Norden und Osten nach Süden und Westen bewegten, vernichtete viele der alten Denkmäler und ließ sie in Trümmer fallen; man kennt den Untergang von Salona und die Besiedlung des Diokletianischen Palastes. Eines ist sicher: als die Kroaten selbst Kirchen zu bauen begannen, verwendeten sie dafür nicht wie der Islam in Syrien, Ägypten und Nordafrika die Reste der älteren Kirchen oder wie das Christentum selbst in Rom antike Denkmäler, sondern sie bauten neu, benutzten nur in den Grundmauern antike, nichtchristliche Reste. Wenn sie ihre Kirchen auch klein und unregelmäßig aus Bruch- und Feldsteinen errichteten, so haben diese doch eine überaus große Bedeutung dadurch, daß die Kroaten einen volkstümlichen Kirchenbau zu Stande brachten und nicht gleich der üblichen Bauform der Basilika folgten, sondern eben neue Baugestalten nach dem Mittelmeerkreise brachten, Rundkirchen und solche mit dem Kuppelquadrat über der Mitte, mit denen sich dieses Buch beschäftigt hat. Daneben aber bleibt die Basilika bestehen, und wie oben schon gesagt wurde, kam ihre Zeit mit dem Siege der westeuropäischen Kultur wieder, nur war inzwischen aus der holzgedeckten die gewölbte Basilika geworden.
Wenn ich die Beschreibung des Kaisers Konstantin von der Anastasiakirche in Zadar lese, so muß ich annehmen, daß dieser Bau noch im Jahre 949 aus altchristlicher Zeit aufrecht stand: „Die Anastasiakirche ist ein länglicher Bau, an die Chalkopratische Kirche (zu Konstantinopel) erinnernd, mit grünlichen und weißen Säulen, voll altertümlicher Malereien auf Holz, die Fliesen aus herrlichem Mosaik.“ Also ein Aufwand an kostbaren Rohstoffen, wie ihn die Kroaten nicht kannten. Sie bauten vielmehr ausschließlich in bodenständigen Stoffen. Man vergleiche ähnliche Vorgänge bei den Angelsachsen in England (Nordenbuch und Early north). Dadurch allein schon unterscheidet sich die altkroatische Art von den älteren sowohl wie von den jüngeren Bauten Dalmatiens, die an der Zubereitung des Steines zu regelmäßigen Quadern zu erkennen sind. Wir haben aus altkroatischer Zeit eine ganze Reihe von Basiliken in Knin durch Ausgrabungen freilegen können, Kapitelle einer solchen sind auch in Nin gefunden, so daß es außer allem Zweifel steht, daß auch in der Zeit der Blüte der Kuppelkirchen auf dem Boden des altkroatischen Reiches die altchristliche Überlieferung nicht ganz abgebrochen war. Diese Kirchen weisen Einzelheiten auf, die zeigen, daß sie durch einheimische Kräfte errichtet und auch nicht im Schmuckmaterial, wie besonders den Säulen und Schäften, von auswärts bestritten wurden.

Da sie aber für den Nachweis altkroatischer Eigenart nicht so entscheidend sind, wie die Rund- und quadratischen Bauten, so lasse ich es in diesem einführenden Buche bei der einfachen Erwähnung der Tatsache bewenden und möchte erst in einem ausführlichen Werke darauf zurückkommen. Es ist wahrscheinlich, daß die Basilika als Zeichen überragend kirchlicher Macht betrachtet werden darf, gegen die die volkstümliche Bauweise auf die Dauer nicht aufzukommen vermochte, schon deshalb nicht, weil für die Größenverhältnisse, die ein kirchlicher Repräsentationsbau forderte, nicht die nötige Schulung bestand. S. Donatus in Zara ist eine bemerkenswerte Ausnahme, die sich, scheint es, aus der Übung im Wehrbau erklärt.

Die „Kirche" heißt als Bau neben dem später allein vorkommenden ecclesia noch lange Zeit basilica[1]. Es frägt sich aber, ob nicht mit Vorliebe gerade die holzgedeckte Basilika so bezeichnet wird. Wenn die Anastasiakirche in Zadar im 9. Jahrhundert basilica S. Petri heißt (Rački, Documenta Nr. 308), so ist das vom fachmännischen Standpunkte aus richtig. Auch für die basilica S. Stephani in Salona mit dem Grabe des Königs Kresimir und die basilica S. Andreae in Spalato bei Thomas diaconus cap. 16 und 22 (13. Jahrhundert) dürfte dies noch zutreffen. Später ändert sich das.

Sparrendach. So viel über die Basilika im allgemeinen. Ich bespreche hier nur noch kurz eine Einzelheit, die mit der Basilika Hand in Hand zu gehen pflegt. Eine Werkart, das Dach zu bauen, die im übrigen Europa vom Mittelmeerkreise über den Westen nach dem europäischen Osten und Norden vorgedrungen ist, könnte das Sparrendach sein, so weit es in Westeuropa nicht selbständig entstanden ist. Es dürfte in Dalmatien unmittelbar aus der altchristlichen Überlieferung übernommen sein. Der Träger scheint in der Entwicklung des Kirchenbaues die von Rom und seinen Behörden überallhin als Sinnbild der päpstlichen Macht verbreitete „Basilika", jenes mit der hellenistisch-römischen Tempelüberlieferung so überraschend brechenden Typus zu sein, der die Holzdecke in Gestalt des Sparrendaches an Stelle der großartigen Gewölbelösung über der Basilika des Konstantin auf dem römischen Forum setzte. Freilich kommt, wie gesagt, das Sparrendach auch unabhängig von Rom im Norden vor, nicht aber im Osten Europas und ursprünglich gewiß auch nicht bei den Kroaten. Voraussetzung für seine Verwendung scheint im Norden nicht der slavische Blockbau, sondern der westeuropäische Fachwerkbau. Daraus ist auch vielleicht erklärlich, warum sich die römische Basilika nur im Westen Europas fruchtbar durchsetzen und zu neuen Formen entwickeln konnte. Das Sparrendach der Basilika stieß dort auf einen Boden, dessen Baugesinnung schon im heimischen Holzbau durchaus auf das Sparrendach eingestellt war. Die Kroaten können es als ursprünglich blockbauendes Volk nicht aus dem Norden mitgebracht haben. Wenn es später auch in ihren Holzkirchen (Abb. 90—94) da ist, wie bei den Westslaven und in Finnland, so ist das eine Grenzerscheinung, die als ein Übergreifen des Fachwerkbaues auf den Blockbau zu verstehen sein dürfte.

Die Übernahme des Sparrendaches ginge also auf den Einfluß des Mittelmeerkreises oder des Westens auf die kroatische Küste Dalmatiens zurück. Einen ausgesprochenen Einfluß von Byzanz konnte ich dort nur im Profanbau beobachten. Byzanz, das sein Thema Dyrrhachion bis nach Spalato vorschob, hatte noch im 11. Jahrhundert in Ragousion seinen eigenen Statthalter und wußte, indem es die Normannen ausspielte, einen Komes als Stadtgrafen und Consules als Richter nebst anderen Privilegien durchzusetzen. In Dubrovnik (Ragusa) wird

1) Jireček, „Die Romanen in den Städten Dalmatiens" I (Denkschriften der Wiener Akademie XLVIII), S. 50.

also wohl als Repräsentant der byzantinischen Macht ein Stadtpalast bestanden haben: Nun sehe man den bekannten Dvor, den Rektorenpalast, etwas näher an. Durch alle Veränderungen, die er seit 1388 durch Onofrio di La Cava, 1435 durch Michelozzo und die Erbauer des Domes von Šibenik erfuhr, hindurch, erhält sich der Grundtypus des byzantinischen Palastes, wie wir ihn trotz aller Restaurationen noch gut im Fondaco dei Turchi und anderen Palästen in Venedig vor uns sehen.

B. Die Darstellung.

Es war wiederholt davon die Rede, daß die uns Westeuropäern heute so geläufige Darstellung im Wege der Menschengestalt ursprünglich auf dem Boden unserer nordischen Heimat nur ausnahmsweise verwendet wurde, der geometrische Schmuck vielmehr durchaus vorherrschend war. Das gilt auch für die Slaven. Doch lassen sich bei ihnen Ausnahmen schon in vorromanischer Zeit nachweisen, wie schon ihre Götterbilder bezeugen. Auffallend ist, daß am Äußern der Slaventempel an der Ostsee immer wieder von Schmuck gesprochen wird. In Arkona erglänzte die Außenwand von sorgfältiger, halberhobener Arbeit (Caelamine), in rohen und schlichten Farben, zugleich verschiedene Gestalten von Dingen darstellend. Von dem Tempel des Rugiawit erfahren wir nichts Näheres. Vom Tempel in Rethra (Mecklenburg) sagt Thietmar um 1020, nachdem er die Burg als dreihörnig[1] mit einem Tor durch jedes Horn beschrieben hat (VI, 17; Mon. Germ. III, 812): „In eadem est nil nisi fanum de ligno artificiose compositum, quod pro basibus diversarum sustentatur cornibus bestiarum. Huius parietes variae deorum dearumque imagines mirifice insculptae —, ut cernentibus videtur, exterius ornant." Hier werden also die Bildnisse von Göttern und Göttinnen in die Holzwände außen geschnitzt bezeugt. Sollten solche auch unter den „varias rerum formas" des Tempels von Arkona zu verstehen sein? Vom großen Tempel in Stettin sagt ein Begleiter des Bischofs Otto von Bamberg (1124—1129), er sei wunderbar und künstlich erbaut, inwendig und auswendig mit bemalten Skulpturen bedeckt gewesen, die, aus der Wand hervorragend, Menschen und Tiere darstellten (Schnaase III, S. 510). Also scheint es doch zweifellos, daß hier im Norden zur Zeit der Bekehrung zum Christentum die „Darstellung" schon üblich war. Es müßte dann ein Vorstoß Asiens in der Kunst des mittleren Erdgürtels angenommen werden, ähnlich wie wir ihn in der nordgermanischen Tierornamentik von Nordasien aus vor uns haben, nur ginge er für die menschliche Gestalt von Vorder- oder Südasien bzw. dem Mittelmeere aus.

Ich betrachte diese Tatsache nach meiner Erfahrung als Ausnahme. Am besten läßt sich die völlige Ungeübtheit der Nordvölker, künstlerisch mit der menschlichen Gestalt zu arbeiten, bei den im Gefolge von Wanderungen nach dem Süden gezogenen Nordvölkern beobachten. Die Griechen haben Jahrhunderte gebraucht, bevor es ihnen gelang, die Anregungen des Machtstromes im mittleren Gürtel im nordischen Sinne zu veredeln. Was bei den Griechen an Beobachtungsstoff fehlt, liefern Jahrtausende später die Kroaten und Langobarden. Zimmermann (S. 10) bezeichnet die figürliche Darstellung als ganz vereinzelt, die langobardische Kunst hätte dabei vollständigen Schiffbruch gelitten. Als Beispiel bilde ich (Abb. 181) die Vorderseite des Altars von König Ratchis, dem Sohne des Herzogs Pèmon von Friaul (744—749), in S. Martino zu Cividale ab. Dargestellt ist Christus in der Glorie; auf den Schmalseiten die Begegnung und Anbetung der Magier. Wir werden sie sofort zum Vergleich mit altkroatischen Denkmälern brauchen können.

1) Vgl. die kroatische Burg von Šišak bei Szabo, Sredovjecni gradovi, S. 60, Fig. 37.

Abb. 181.
Cividale, Altar des Ratchis: Christus.

Abb. 182. Biskupija, Kirche, Mariengiebel.

Die „Darstellung" erfordert die menschliche Erscheinung; diese kann sich sowohl auf den Gegenstand wie die Gestalt beziehen; immer gehört zu ihr, daß sie sachlich gebunden, d. h. eben entweder einen Gegenstand oder eine Gestalt wiedergibt. Wenn Goldschmidt, „Elfenbeinskulpturen" II, S. 59, bei dem vielleicht slavischen Beinkasten im Domschatze von Cammin von den „dargestellten Gegenständen" spricht und dann „Zweifüßler, Vierfüßler, einen Vogel, ein menschliches Gesicht, Geflecht" u. dgl. aufzählt, so sind das doch wohl nur sehr entfernt Darstellungen, weil weder Gegenstände, noch Gestalten, d. h. solche, die sich näher an die Natur gebunden erachten, da sind, sondern der Künstler ganz frei im Sinne des Zierates mit den Motiven schaltet. In gleichem Sinne sind auch die Tiere und Vögel auf den altkroatischen Kirchenmöbeln zu nehmen: sie sind der Bedeutung nach Sinnbilder, der Erscheinung nach aber nur sehr entfernt an die Natur anklingende Gestalten, wenn man auch die Tier-, Vogel- und Pflanzengattung im allgemeinen feststellen kann. Menschliche Gestalten und dargestellte Gegenstände haben mit der altkroatischen Gesinnung selbst ursprünglich nichts zu tun, sondern sind den Kroaten wie die Basilika erst durch die Machthaber in Hof und Kirche mit der lateinischen Schrift, die das Volk nicht verstand, aufgedrängt worden. Zu diesem Zwecke mußten fremde Vorbilder benutzt werden. Dafür gibt es mehrere augenscheinliche Belege. So hatten wir schon oben S. 83f. auf Koločep u. a. einen mit dem Brustbild eines Heiligen gefüllten Giebel zu erwähnen. Abb. 182 zeigt einen anderen

solchen Giebel mit der Darstellung der Maria im Brustbild. Sie steht in Vorderansicht da, den Mantel über das vom Heiligenschein umschlossene Haupt gezogen. Unter ihr der den Giebel abschließende Bogen mit einer Inschrift.

a) Das Fürstenrelief am Taufbrunnen des kleinen Tempels zu Split. Abb. 183 zeigt dieses Denkmal in der heutigen Erscheinung. Man sieht den Taufbrunnen auf einer vor die Rückwand vortretenden Stufe zwischen zwei Sarkophagen im Hintergrunde. Er ist vorn auf der dem Beschauer zugewendeten Seite mit drei Ornamentplatten verkleidet, die alle die typischen altkroatischen Muster zeigen. Zu ihnen kommen noch zwei andere Platten, die seitlich an dem nach vorn vorspringenden Teile angebracht sind. Die eine links habe ich oben S. 172 gegeben, die Platte mit dem Pentagramm. Hier wird nur näher einzugehen sein auf die fünfte Platte, die rechts so angebracht ist, daß man sie leicht ganz übersehen kann. Sie ist überdies bisher zumeist falsch gedeutet worden. Die Tatsache ist geeignet zu zeigen, wie völlig verständnislos man mit dem kostbarsten nationalen Besitz der Kroaten umgegangen ist und was zu erwarten steht, wenn man erst einmal anfangen wird, ihn zu pflegen und ins rechte Licht zu setzen. Dieses wichtige Stück ist dort also mit anderen, wie es scheint, dazugehörigen Schmuckplatten so in einen Taufbrunnen verbaut, daß leider ein Teil verdeckt ist. Ich gebe Abb. 184 die vollständige

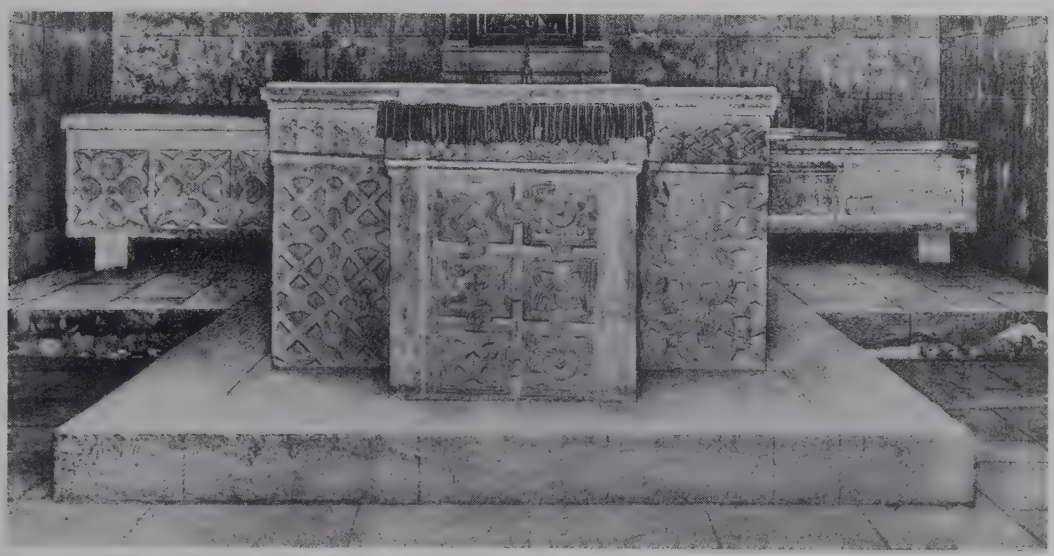


Abb. 183. Split, Baptisterium: Taufbecken.

Ansicht, wie sie Bulić schon 1895 im Bullettino dalmato veröffentlicht hat. Bei dieser Gelegenheit sei gesagt, daß dieser erst im 18. Jahrhundert errichtete Taufbrunnen ein Hauptstück jedes kroatischen Museums bilden müßte, zum mindesten in Gipsabgüssen. Wenn erst die einzelnen Stücke aus ihrem jetzigen Verbande gelöst sind, wird man sich auch mit der ursprünglichen Bestimmung dieser Platten beschäftigen können. Es sei von vornherein gesagt, daß es sich hier nicht um künstlerische Schönheit im humanistischen Sinne handelt, sondern um eine der frühesten Darstellungen eines Nordvolkes, das sein künstlerisches Empfinden im Zierat, nicht

durch die Schauspielerei im Wege der Menschengestalt auszudrücken pflegte. Wir sehen unter

Abb. 184. Split, Baptisterium: Fürstenrelief vom Taufbecken.

einem vorspringenden Streifen oben mit zwei in Achtern verschlungenen, dreistreifigen Bändern rechts einen Thronenden, der neben der Krone auf seinem Haupte mit der Rechten ein Kreuz, mit der Linken eine Kugel erhebt. Links steht, die Hände vor den Leib haltend, ein Mann barhaupt, mit demselben Bart wie die Mittelgestalt, zu deren Füßen eine dritte bärtige Gestalt mit vorgestreckten Händen auf dem Bauche liegt.

Wir haben es von vornherein mit einer durchaus unkroatischen Schöpfung zu tun darin, daß die einzelnen Gestalten streng voneinander getrennt auf die breit ausgesponnene Grundfläche gebracht sind. Man würde an einen fremden Künstler denken, wenn nicht das Bandgeflecht oben einen einheimischen Meister ebenso verriete, wie die Behandlung der Körper, in der sich die ausführende Hand kaum von ihren Dreistreifgewohnheiten loszulösen vermag. Es ist ganz klar, daß der kroatische Steinmetz in seiner Art ein Vorbild nachahmt. Ich gebe Abb. 185 den Kaiser Karl den Kahlen aus seinem zwischen 850 und 869 entstandenen Psalter der Pariser Nationalbibliothek[1]. Er sitzt nicht ganz so steif da wie die Hauptgestalt in Split, aber auch er hält das Kreuzzepter in der Rechten und die Kugel in der Linken. Der Thron mit dem Polster, der Schemel davor und die spitzen, fast wie Opanken behandelten Schuhe darauf sind die gleichen. Auch die Krone ist sehr auffallend verwandt. Noch näher kommt dem Typus der Mittelgestalt

1) Vgl. Kemmerich, „Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland", S. 3.

das Kaisersiegel Heinrichs II. (Abb. 186) und Heinrichs III. an einer Urkunde vom Jahre 1039 in München[1]. Dort hält der Kaiser (Abb. 187) die Kugel wie in Split mit der Linken empor, auch das Gewand und der Thron u. a. sind enger verwandt. Für die „Proskynese" mit

Abb. 185. Paris, Bibl. natur., Psalter: Karl der Kahle.

der auf dem Bauche liegenden Gestalt muß man freilich byzantinische Vorbilder heranziehen. So die Anicia Juliana im Wiener Dioskorides (Abb. 188) von 523. Sie sitzt wieder in strenger Vorderansicht auf ihrem Polsterthron,

1) Vgl. Posse, „Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige", Taf. 15, 1/2; Kemmerich, „Die deutschen Kaiser und Könige im Bild", S. 19.

begleitet von zwei Tugenden, und zu ihren Füßen liegt, durch den iranischen Flechtrahmen beengt, der ihr Huldigende. Auch an das Mosaik

Abb. 186/187. Siegel Heinrichs II. und III.

über dem Eingang zum Narthex der Sophienkirche in Konstantinopel darf erinnert werden (Abb. 189). Dort sitzt Christus als Pantokrator in der Mitte, zu seinen Füßen liegt der Kaiser mit einer Handhaltung, die auffallend genau der des Huldigenden auf dem Spliter Relief entspricht.

Abb. 188. Wien, Nationalbibliothek, Dioskorides: Die Prinzessin Anicia Juliana.

Die kroatische Darstellung war oft der Gegenstand von Auseinandersetzungen. Wer wird in dem Thronenden mit seinen Begleitern vorgeführt? Mit dieser Frage hat sich schon der erste archäologische Kongreß in Spalato 1894 beschäftigt[1]; sie ist trotzdem bis heute ungelöst[2].

Für die Deutung auf Christus treten Bulić und Jelić ein[3], für die auf einen altkroatischen Fürsten Radić (Prosvjeta I, S. 112 ff.).

Wenn wir wüßten, woher das Relief stammt, würden wir es leichter deuten können. Bulić

1) Vgl. Bull. dalm. XVIII, 1895, S. 87ff.

2) Vgl. den während des Druckes der kroatischen Ausgabe erschienenen Aufsatz von L. Karaman, „Basrelief u splitskoj krstionici", Vjestnik za arch. i hist. dalm. 1924/25 und neuerdings N. F. XV „Crkvica Sv. Mihajla kod Stona".

3) Vgl. Monneret S. 50; er sieht in dem Liegenden einen kroatischen Banus.

Abb. 189. Konstantinopel, Sophienkirche: Mosaik über dem Eingange.

nahm 1885 an, daß es aus Salona übertragen sei, und dort in der damals noch nicht wieder aufgefundenen Peterskirche zusammen mit einem Stück aufgestellt war, das sich jetzt in der Peterskirche in Split befindet und einen Schemea als Stifter nennt. Man kennt zwei Männer dieses Namens von Pilgerfahrten nach Aquileja her, der eine begleitete 825 etwa Peter, den Sohn Trpimirs, dorthin.

Rein sachlich muß gesagt werden, daß die Darstellung sich kaum auf Christus beziehen kann, sondern wohl einen Fürsten geben dürfte. Dafür sprechen die oben angeführten Parallelen, denen man noch verschiedene Darstellungen Otto III. (983—1002) anfügen könnte. Gegen Christus spricht (außer allerhand Einzelheiten wie die Krone, die spitzen Schuhe, das Verhalten des stehenden Mannes neben ihm) vor allem, daß der Heiland in der Regel mit segnend erhobener Rechten, nicht mit dem Kreuze gegeben ist. Wir finden ihn zwar mit der Kugel in der Linken, aber dann ist eben die Rechte segnend erhoben; so z. B. im Etschmiadsin-Evangeliar. Ich möchte auch dafür hier zum Vergleich eine Abbildung geben, nämlich die goldene Basler Altartafel im Louvre zu Paris, darstellend Kaiser Heinrich II. und Kunigunde als Stifter zu Füßen des stehenden Christus in vorgeneigter Stellung huldigend (Abb. 190). Aber gerade eine solche Darstellung zeigt deutlich, daß es sich in Split nicht um Christus handeln kann, weil sonst zu seinen Füßen nicht der erste Beste, sondern ein kroatischer Fürst zu erwarten wäre, und der würde dann doch irgendwie in seinem Range gekennzeichnet sein. Auch stünden, wenn der Heiland dargestellt wäre, ähnlich wie auf der Basler Altartafel, ihm zur Seite Engel oder ein Heiliger. Die Gestalten der Tafel von Split tragen jedoch keine Heiligenscheine.

Wer könnte nun, um auch die Deutungsfrage zu berühren, dieser Fürst sein? Man ist versucht, ihn kundlich oder ikonographisch oder auf Grund künstlerischer Erwägungen zu bestimmen. Woher wurde die Platte ins Baptisterium

gebracht? Aus dem Dom? Dann müßte es ein in Split möglicher Fürst sein, vor oder nach der byzantinischen Oberhoheit. Ist es ein Franke, ein Byzantiner oder ein Kroate? Wenn ich an die Ähnlichkeit mit fränkischen Miniaturen die Deutung im Sinne Trpimirs ermöglichen. Aber ist dann der Thronende Lothar oder Trpimir? Und wer ist der Stehende, wer der auf dem

Abb. 190. Paris, Louvre, Goldenes Antependium: Christus mit Engeln.

die Zeiten Trpimirs (um 845—864) denke (Šišić I, S. 78 ff.), der die Oberhoheit Kaiser Lothars anerkennt, aber dessen ungeachtet, mit allen Attributen der Herrschergewalt nach fränkischem Muster umgeben, als „dux Chroatorum iuvatus munere divino" auftritt, dann könnte Bauche, d. h. in Proskynese vor ihm Liegende? Denkt man an Trpimir, so müßte die Platte aus der Umgebung stammen, etwa „ex curte nostra, quae Clusan dicitur", d. h. aus seinem Hof in Klis oberhalb Solin, denn Split selber gehörte damals noch den Byzantinern, deren Spliter

Erzbischof bei Trpimir um 11 Pfund Silber ansucht, um die erste Benediktinersiedlung, „commune consilium meis cum omnibus zupanis", unweit seines Hofes von Klis von ihm gestiftet, mit den nötigen Gefäßen für den Gottesdienst auszustatten. Man vermutet dieses Kloster in Rižnice, wo Ausgrabungen Gebäude und eine Inschrift zutage förderten, die den Namen Trpimir (pro duce Trepim . . .) trägt.

Eine andere Möglichkeit wäre die, Mutimir (892—910?) dargestellt zu sehen. Dieser Fürst kam, nachdem er den Streit zwischen Nin und Split wegen der Georgskirche zu Putal zugunsten des byzantinischen Split geschlichtet hatte, am Michaelstage 892 mit seinem Hofstaate nach Split, betrat das Münster des hl. Domnius und legte die neue Urkunde auf dem Hauptaltar nieder (Šišić S. 117 ff.). — Vor allem aber möchte man den ersten König der Kroaten Tomislav dargestellt sehen. Wenn aber Bulić recht hat, daß die Steine des Taufbrunnens aus Solin, und zwar aus der dortigen Petruskirche, stammen, und ferner (Bull. dalm. XXXVI, 1913, S. 13) weiter recht hat darin, daß diese Petruskirche in Gràdina zu suchen sei, dann wäre es möglich, daß unser Relief mit der Krönung Zwonimirs zusammenhängen könnte, der 1076 vom Legaten des Papstes Gebizo „in salonitana basilica sancti Petri synodali et concordi totius cleri et populi de Chroatorum Dalmatinorumque regni regimine per vexillum eundem sceptrum et coronam investitus atque constitutus rex" wurde[1].

Man sieht, wenn man sich nur darauf einläßt, halbwegs passende Deutungen des Reliefs auf historischem Wege zu suchen, so kommt man in ein endloses Raten. Seien wir zufrieden, wenn zunächst feststeht, daß wir es mit einem altkroatischen Fürsten zu tun haben. Näher werden wir der Sache kommen, wenn wir rein fachlich Rohstoff und Werk, Gegenstand, Gestalt, dazu Form und Inhalt auseinander halten und dann erst auf entwicklungsgeschichtlich mögliche Deutungen eingehen. Es dürfte auch bei genauerem Forschen wertvoller Vergleichsstoff auftauchen, der bis jetzt nicht beachtet

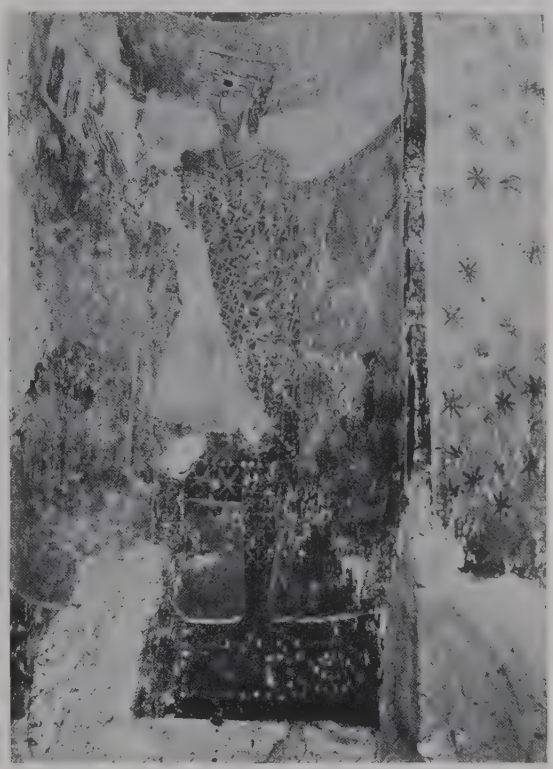


Abb. 191. Ston, Sv. Mihajlo, Apsismalerei: Altkroatischer Fürst.

wurde. So macht mich Dr. Bjelovučić aufmerksam auf das Museum, das in der Kirche Sv. Mihajlo in Ston begründet wurde. Dort befindet sich auch das in der Apsis (Abb. 191) gegebene Wandbild, einen stehenden König darstellend, der ein Kirchenmodell darbringt. Man sieht den überaus reich in Rauten gemusterten Schultermantel über einem kurzen Untergewand. Es wäre wünschenswert, daß bald eine farbige Wiedergabe erfolgen würde. Uns beschäftigt

1) Rački, Doc. p. 103. Dazu Bull. dalm. XXXVI, 1913, S. 12.

hier nur der Kopf (Abb. 192). Auf langem Halse sitzt ein mageres Gesicht, daß wie auf dem Steine bärtig ist und die Augen groß aufmacht. Auffallend ist die Höckernase. Trotz flotter Pinselführung sind Mund und Augen doch ausdrucksvoll.

Was uns beim Vergleiche mit dem Fürsten des Taufbrunnens in Split am meisten angeht, ist die Krone, die auf diesem schmalen Gesichte

Abb. 192. Ston, Sv. Mihajlo, Apsismalereien: Kopf des Fürsten.

schwer aufliegt. Sie ist der in Split so ähnlich, ein wagrechter Streif mit beiderseits herabhängenden Teilen, daß man doch glauben möchte, hier die gleiche kroatische Form der Krone vor sich zu haben; nur ist der Schmuck anders (Spitzovale von Punkten am Rande begleitet). Der Maler hat den König — man mag ihn wegen des Vornamens Michael Tomislav (925) oder Michael Kresimir II (949—969) oder sonst wie nennen, — derart gemalt, daß der Kopf uns nicht leicht aus dem Gedächtnisse kommt. Auf Näheres kann in diesem einführenden Buche nicht eingegangen werden. Man dürfte aber der Frage nach der Bedeutung dieser Leistung näher rücken, wenn man auch dem zweiten bildnerischen Hauptbeleg für die darstellende Kunst in Dalmatien zuerst Beachtung schenkt.

b) Die Reliefdarstellungen aus der Jugend Christi im Donatusmuseum zu Zadar. Im Donatusmuseum zu Zadar stehen seit dessen Gründung zwei 0·98 m hohe Steinplatten, die unter einer 0·23 m breiten, 3·50 cm vorspringenden Schmuckleiste einen 0·75 m hohen Streifen von Darstellungen zeigen, von dem unten ein Schmuckband von 12 cm weggenommen wird. Abb. 193 und 194 zeigen auf einem Stücke die Begegnung, Geburt und Anbetung der Hirten und Magier, auf dem anderen den bethlehemitischen Kindermord, die Flucht nach Ägypten und die erste Figur, Johannes, aus der Taufgruppe. Die Darstellungen müssen also fortlaufend gegeben gewesen sein. Sie werden oben und unten begleitet von Schmuckfriesen. Der untere geht, ein zweistreifig verschlungenes Doppel-

band, durch beide Tafeln durch. Der obere breitere Streifen aber ist verschieden; auf der Marienplatte wechseln Vögel in Nischen mit einer gefüllt. Man möchte daraus schließen, daß die beiden Reliefs auf zwei verschiedenen Seiten einer Mitte angebracht waren.

Abb. 193. Zadar, Donatusmuseum: Flachrelief mit Begegnung, Geburt und Anbetung.

Abb. 194. Zadar, Donatusmuseum: Flachrelief mit Kindermord, Flucht und Taufe.

Durchkreuzung von Rauten und Diagonalschlingen ab, auf der anderen sieht man verknotete Kreise mit Rosetten, Tieren und Vögeln

Wozu haben diese Steine gedient? Waren sie bestimmt, am Bau selbst Verwendung zu finden oder bedeuten sie kirchlichen Schmuck für ir-

gend eine Schranke, wie im altslavischen Sinne viele der unzähligen Schmucksteine ohne Darstellung?

Eitelberger, S. 134, redet wie selbstverständlich von einem Sarkophage: „er dürfte in das achte oder neunte Jahrhundert gehören und erinnert an die altlongobardischen Denkmäler in Cividale". Spricht für die Bestimmung auf Teile eines Sarkophages die Verschiedenheit der oberen Schmuckfriese? Eher vielleicht, daß die beiden Stücke gleich lang sind, sich also als Längswände eines Sarkophages verstehen ließen. Aber wo sind dann die Seitenteile und welche Art der Zusammenfügung setzen die Vorrichtungen an den beiden Enden der Platten voraus? Die Platte Begegnung-Anbetung schließt links glatt und hat rechts einen Falz. Die Platte Kindermord-Taufe hat links einen ähnlichen Falz wie die Ecke neben der Anbetung, beide passen aber nicht aneinander. Rechts neben Johannes schließt die Platte glatt.

Dieser Tatbestand spricht nicht für eine Anordnung der Platten rund um einen Sarkophag, sondern eher dafür, daß es sich um eine Nebeneinanderordnung in fortlaufender Fläche handelt und zwischen den beiden Platten andere fehlen. Zu diesem Streifen scheint ein Bruchstück zu gehören, das den unteren Teil einer Verkündigung zeigt mit dem gleichen 10·5 cm breiten Bandstreifen unten (Abb. 195). Man sieht neben einem Streifen — der quer, nicht längsgestreift ist — rechts das rechte Bein der stehenden Maria, links den Unterkörper des Engels, der die Rechte erhebt und die Linke vor den Schoß hält. Radić hat schon 1890 im Vjestnik hrv. ark. dr. XII erklärt, daß es sich um Schranken handle und diese Bestimmung gibt auch der Katalog des Donatusmuseums.

Ausschlaggebend ist in diesen Bildnereien die Einführung der religiösen Darstellung. Es ist gar nicht selbstverständlich, daß die christliche Kunst ihre Kirchen im Wege der Menschengestalt ausstattet. Ich habe bereits in meinem „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" zu zeigen versucht, daß diese Ausstattung zuerst bildlos war und wir noch deutlich um 400 bei Nilus vom Sinai den Umschwung auf die aus

Abb. 195. Zadar, Donatusmuseum: Flachrelief mit dem Reste einer Verkündigung.

Rom und Byzanz bekannte Art beobachten können. Das geschah damals nicht nur in Anlehnung an den Hellenismus, sondern war zugleich ein Willensakt der Kirche, die sich um das Mittelmeer zusammenzuschließen begann und ganz bewußt nicht länger auf ein Wirkungsmittel im Kirchenbau verzichten wollte, das ge-

eignet war, die Illiteraten zu belehren. Bei den Kroaten lag die Sache bereits etwas anders. Sie waren wohl im wesentlichen noch ihrer alten bildlosen Nordkunst treu, als diese Reliefs entstanden. Die Folge im Museum zu Zadar umfaßt, wenn ich die Verkündigung mitrechne, heute noch sieben Szenen: Verkündigung, Begegnung, Geburt, Anbetung, Kindermord, Flucht und Taufe. Fünf von diesen Szenen sind in der gleichen Aufeinanderfolge schon auf dem Goldmedaillon im ottomanischen Museum in Konstantinopel gegeben, das ich (Abb. 196) „Das Etschmiadsin-Evangeliar" Taf. VII (Rückseite) veröffentlicht habe. Dazu tritt ergänzend ein zweites Goldmedaillon, das auf der Rückseite (Abb. 197) die Taufe allein vorführt[1].

Abb. 196. Konstantinopel, Kais. ottom. Museum: Goldmedaillon.

Abb. 197. Privatbesitz, Goldmedaillon: Taufe Christi.

Beide Goldmedaillons stammen wahrscheinlich aus Jerusalem und beziehen sich in den Darstellungen wie die bekannten Bleiampullen in Monza auf die hl. Orte. Besteht die Möglichkeit, daß auch das altkroatische Denkmal unmittelbar Bezug auf die hl. Orte von Jerusalem nimmt? Ich habe bereits in meinem Buche „Die Miniaturen des serbischen Psalters" darauf hingewiesen, daß eine solche Verbindung in der Zeit der Nemanja über den Berg Athos nach dem Sinai und Jerusalem bestand und ursprünglich bei den Südslaven maßgebender war als die Neigung Konstantinopel nachzuahmen. Für diese Herleitung der Vorlagen der Flachbilder von Zadar sprechen auch die Bildtypen der einzelnen Darstellungen. So die Verkündigung. Ich nehme an, daß das Fragment wirklich zu den Streifenreliefs gehört. Kennzeichnend ist, daß Maria rechts erscheint und steht. Ich habe den Typus für syropalästinensisch angesehen[1]). Millet hält ihn für byzantinisch, doch sei er seit dem 6. Jahrhundert sowohl in Byzanz wie in Syrien in Gebrauch[2]). In der Begegnung umarmen Maria und Elisabeth einander. Der altchristliche Typus zeigt die beiden Frauen im Abstande sich die

1) Oriens christianus N. S. V, 1915, S. 83 ff.

1) Das Etschmiadsin-Evangeliar, S. 70 ff.
2) Recherches sur l'iconographie de l'évangile 1916. S. 67 ff.

Hände reichend. Die Umarmung ist „byzantinisch“[1]. Über die Geburt Christi mit den Hirten hat schon Kehrer[2] geurteilt, daß die Szene im „syrischen Dispositionsschema“ gegeben sei. In

Abb. 198. Charlieu, Flachrelief: Daniel in der Löwengrube.

der Monographie von Max Schmid, „Die Darstellung der Geburt Christi in der Bildenden Kunst“, 1890, ist das Denkmal von Zadar leider nicht erwähnt, doch ist die Badeszene an sich II, S. 17 als ausgesprochen östlich (hellenistisch-byzantinisch) gekennzeichnet. Eigenartig ist auf unserem Relief, daß die zweite Dienerin zum Engel geworden ist; Josef fehlt und die Geburt ist verbunden mit der Hirtenanbetung, wie in Jerusalem mit der Anbetung. Diese Magieranbetung teilt Kehrer (S. 101) dem syrisch-byzantinischen Kollektiv-Typus zu und meint, danach möge das Relief in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden sein. Vor der Maria auf ihrem Klappstuhl ständen die Magier, verschieden an Alter und Größe; wenn er recht sähe, brächten sie Goldstangen dar. Ähnlich lassen sich östliche Belege auch für Kindermord, Flucht und Taufe erbringen; man vergleiche dafür nur die beiden Goldmedaillons.

Im übrigen ist die Art, wie die Darstellungen zwischen zwei Ornamentenstreifen eingeordnet sind, auch im Norden üblich. Man vergleiche daraufhin oben S. 182 das Taufbecken von Eardisley. Die formale Durcharbeitung der Flachbilder selbst ist, wie sich zeigen läßt, durchaus nordischen Ursprunges. Wie im Fürstenrelief hat der Bildhauer auch hier die fremden Vorlagen für die ihm völlig ungewohnten Darstellungen durchaus in seine an Zierat gewohnte Behandlung übersetzt. Wie dort wird man auch hier sagen, daß er die Randstreifen mit viel mehr Sicherheit gearbeitet hat als die sieben Bilder. Merkwürdig ist die Einführung der Nischen im Hintergrunde. Von ihrer Bedeutung war oben S. 174 die Rede. Sie weist also vielleicht erst recht auf östliche Vorlagen.

Es geht nicht an, diese Reliefs deshalb möglichst früh anzusetzen, weil sie „roh“ sind. Das hat für Frankreich und gegen Lasteyrie schon Kingsley

1) Das Etschmiadsin-Evangeliar, S. 107.
2) Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst I, S. 101.

Porter abgelehnt („Romanesque sculpture of the pilgrimage roads" I, S. 22). Um eine Vorstellung von der Plastik Westeuropas in altkroatischer Zeit zu geben, bilde ich ein Relief in der Abbaye von Charlieu (Loire), Daniel in der Löwengrube darstellend, ab (Abb. 198). Man sieht, es gibt den ersten Versuchen der Kroaten an „Roheit" nichts nach; vielmehr macht hier das Bandgeflecht, das die Löwengrube und den Rand des Ganzen bildet, noch bei weitem keinen so geübten Eindruck wie die Reliefs in Split und Zadar. Nimmt man dazu das langobardische Rat-

Abb. 199. Knin, Museum: Steinbildnerei.

chis-Relief (Abb. 181), so kann gesagt werden, daß die Kroaten zu ihrer Zeit hinter den germanischen Völkern nicht zurückstanden. Sollten sie daher nicht auch schon in ihrer nordischen Heimat die Bildende Kunst geübt und ihre Fertigkeit mit nach dem Süden gebracht haben? — Es gibt noch eine ganze Anzahl solcher Versuche der Kroaten. Vor allem manche beachtenswerte Arbeit in durchbrochener Werkart in Knin. Ich mußte mich der Kürze halber hier auf die wichtigsten Beispiele beschränken. Sie hängen alle zusammen in den Typen vom Osten, nicht wie das Fürstenbild im wesentlichen vom Westen ab. Abb. 199 zeigt eine von mehreren Kleinbildnereien in Stein, die sich zu Gruppen zusammenfügen lassen.

3. KRÄFTE DER BEWEGUNG

Reine Bewegungsfolgen der Entwicklung sind solche Züge der Bildenden Kunst eines bestimmten Kreises, die sich aus der freiwilligen Übernahme oder Übertragung von künstlerischen Werten aus Nachbargebieten oder Einwirkungen auf solche erklären lassen. Sie gehen nicht lediglich auf einen Machtwillen, sondern eher einfach auf Berührung und Verkehr zurück, sind also Züge, die öfter im Wege der naturgemäßen Ausbreitung zu erklären sind. Dabei ist einerseits zu fragen, ob die kroatische Kunst eine volkstümliche war und sich nur auf ihrem Volksboden ausbreitete, andererseits, ob auf die kroatische Kunst von fremden Gebieten her über die trennenden Grenzen hinweg Einflüsse ausgeübt wurden.

Bisher glaubt man, die auf dem Balkan einwandernden Slaven hätten keine eigene Kunst mitgebracht. Sie seien vielmehr dadurch, daß sie etwa in der Zeit eines Photios, Heraklios und Gregors d. Gr. in ihrer Bewegung nach Südwesten an deren natürlicher Grenze, dem Adriatischen Meere, zum Stillstande gelangten und dann in karolingischer Zeit ein Pufferstaat zwischen dem abendländischen Kaiser, dem Papst und Byzanz wurden, d. h. also rein nur nach Ort, Zeit und Gesellschaft ihres Auftretens in der sogenannten Geschichte, zu einer Kunst gekommen, wie sie damals an diesem oder jenem Orte im Morgen- oder Abendlande selbstverständlich war. Das ist die herrschende humanistische Geschichtsauffassung. Wir kennen jetzt Anfang und Ende der Bewegung in der Entwicklung der kroatischen Kunst: Nordostvölker zerstörten die altchristliche Kunst Dalmatiens bis auf einzelne Kirchenmittelpunkte in den Küstenstädten, von denen aus sich die christliche Macht, d. h. die Kirche, erst lange nach der Christianisierung des Landes neuerdings zum Gegenstoße aufraffte. Die Frage, ob es in der Zwischenzeit eine eigene

christlich-nationale Kunst bei den Kroaten gegeben habe, muß, glaube ich, nach den Ergebnissen dieses Buches bejaht werden. Die Kroaten brachten einen ausgebildeten Holzbau im Blockverbande mit, der sie auf dem Mittelmeerboden Dalmatiens bei der Übersetzung in Stein ganz selbständig auf die Tonnen- und Kuppelwölbung führte. Sie haben ebenso eine ausgebildete Art des Schmuckes mitgebracht, bestehend in dem dreistreifigen nordischen Bandgeflecht, dem einzelne iranische Züge beigemischt waren. Wir haben davon Kenntnis, weil die Kroaten glücklicherweise diese Art des Schmuckes auch auf die steinernen Kirchenmöbel übertrugen. Ich hoffe, die Forschung wird, wenn sie meinen Ergebnissen auch nicht gleich rundweg zustimmt, doch wenigstens zugeben, daß sie wert sind, ausgesprochen und ernstlich nachgeprüft zu werden. Man wird vielleicht gut daran tun, in Zukunft nicht über slavische und kroatische Kunst im besonderen zu schreiben, ohne auch diese Gedankenreihen durchdacht und die Denkmäler neuerdings verglichen zu haben. Ich bin nicht von heut auf morgen zu meiner Stellungnahme gekommen, sondern vom Westen ausgehend nach einer Lebensarbeit im Osten und Norden. Man wird also diese ganze Forschertätigkeit mit in Betracht ziehen müssen, wenn man der von mir vertretenen Sache gerecht werden will.

Im vorliegenden Abschnitte gehe ich nicht mehr auf die altkroatische Kunst selbst und darauf ein, daß sie eigentlich eine reine Bewegungserscheinung, Übertragung der slavischen Kunst des Nordens bzw. des Ostens auf die Balkanhalbinsel ist; ich habe diese Bewegung deshalb als eine beharrende Kraftäußerung behandelt, weil ja überhaupt erst nachzuweisen war, daß die Slaven keine Barbaren im griechisch-römischen Sinne waren, sondern mindestens einen sehr ausgebildeten Holzbau mit Schmuckausstattung der Geräte besaßen. Es erscheint mir wie bei den Deutschen so auch bei den Slaven und den Kroaten im besonderen als ein nationales Verbrechen, wenn Angehörige dieser Völker heute noch von Barbaren und Primitiven reden, während es sich doch nur um eine andere Art als die antike handelt, um die nordische, die ursprünglich nicht in Stein arbeitet und nicht darstellt.

Der Vorstoß der Kroaten nach der Adria war nachhaltiger als sonst irgend eine jener Bewegungen der Nordvölker gegen den Süden um die Mitte des ersten Jahrtausends, die wir gern kurz Völkerwanderung nennen, weil die Kroaten Volkstum und Sprache wie die anderen Slaven bis auf den heutigen Tag bewahrt haben und frühzeitig begannen, in Stein zu bauen. Alles zusammen kann leider weder von den Westgoten in Spanien, noch von den Ostgoten und Langobarden in Italien gesagt werden. Das Bild ist freilich verschleiert worden, weil alle Großmächte im Laufe der Jahrhunderte daran arbeiteten, die romanische Außenseite der adriatischen Küste zur Fassade zu machen, wie heute noch die humanistischen Kroaten, zuletzt Karaman. Die Verhältnisse stellen sich erst jetzt wieder in ihrer ursprünglichen Art her. Jireček läßt in einer Abhandlung „Die Romanen in den Städten Dalmatiens während des Mittelalters" (I, S. 2) diejenigen Stadtgemeinden weg, die antike Namen haben, aber während des Mittelalters von Slaven bewohnt waren, so Budua, Curzola, Almissa, Sebenico und Nona. Es war also auch in Dalmatien die Ausbreitung der Slaven einst größer als in dem Jahre, in dem Jireček schrieb (1902). Wir wenden uns jetzt jenen Bewegungserscheinungen zu, die in altkroatischer Zeit für die Bildende Kunst viel ausschlaggebender waren als die Auseinandersetzung zwischen Slaven und Romanen.

Osten und Westen. In der Zeit, mit der wir uns beschäftigen, bildet sich der natürliche Entwicklungsgegensatz von Nord und Süd, der in Europa

die Anfänge der Kunst bestimmt[1] und seit Christi Geburt etwa nochmals im Vordergrunde gestanden hatte, wieder in das alte Kräftespiel der politischen Macht zwischen Ost und West um und jetzt auch umgekehrt. Davon war bereits die Rede. Die Bewegung, die diese Änderung der Kräfteeinstellung, zugleich von ganz anderen Punkten Eurasiens ausgehend, herbeiführt, hat schließlich auch die altkroatische Kunst nicht unberührt gelassen, wie wir ja schon bei Behandlung der Willensmächte feststellen konnten. Im allgemeinen aber dürfte gelten, daß Nordeuropa und Nordasien sich in der Bildenden Kunst ursprünglich näher stehen als der Norden und Süden von Europa selbst, aus dem sehr einfachen Grunde schon, weil sie durch die Natur des kalten Nordgürtels in verwandte, wenn auch nicht gleiche Wege gedrängt worden waren. Beide bauen in Holz (Asien auch noch in Zeltstoffen und Rohziegeln) und beide schmücken, stellen nicht dar. Dazu kommt, daß seit der Indogermanenwanderung sich ein Verkehr vom europäischen Seegebiet nach den Ländern zwischen dem Kaukasus und dem Altai entwickelt hatte, dessen Nachwirkungen in der Zeit, mit der wir uns beschäftigen, noch sowohl bei den Slaven zu merken sind, wie in Westeuropa. Davon im Schlußabschnitte dieses Buches.

A. Der Osten.

Wenn ich die Karte der wichtigsten Wohnungsformen Nordasiens von A. Byhan in Buschans Illustrierter Ethnologie II, 1 ansehe, so finde ich, daß der Blockbau heute noch vom slavischen Gebiete bis tief nach Mittelasien zu den Quellen des Ob etwa reicht. Einst muß er, wie ich im Armenienwerke nachgewiesen zu haben glaube, noch viel weiter südlich gegangen sein, durch die Vorder- und Mittelasien trennenden Gebirgszüge hindurch bis nach Indien. Man wird daher begreifen, daß wie zwischen den europäischen Nordgebieten und Sibirien, so zwischen den europäischen Ostgebieten und Iran eine Berührung stattfand, die selbst in der dalmatinischen Kunst der Altkroaten noch bemerkbar werden konnte. Wir glauben sie wiederholt im Bauen durch Berührungen mit der altchristlichen Kunst Armeniens nachweisen zu können und mußten eine eigene iranische Gruppe des mehrstreifigen Bandgeflechtes bilden, die bis zu einem gewissen Grade an ihrer Zweistreifigkeit zu erkennen ist und daran, daß öfter die Vermutung der Nachwirkung von Tier- und anderen Sinnbildern des mazdaistischen Hvarenah auftauchte.

Der Vorstoß der Kroaten von der Donau an die Adria ging etwa gleichzeitig vor sich wie die Bewegung des Islams von Arabien nach Syrien, Persien und Nordafrika. Es muß damals eine Schwäche in den alternden Machtsystemen Alexanders d. Gr. und Roms und in den vor diesem Machttypus noch unberührten Völkern etwas gewesen sein, das diese Schwäche gründlich auszunutzen wußte. Da nun die Kultur des Islams ihren Ausgang nicht wie die Religion von Arabien, sondern von Iran nahm[1], so können wir heute noch im Wege des Islams beobachten, wie die Kunst des iranischen Ostens und, dem Wesen nach, auch die des asiatischen und europäischen Nordens aussah zu der Zeit, als der Islam sich in das warme Kulturnest der Ostarier von Iran setzte. Es gibt islamische Denkmäler des 9. Jahrhunderts, die mit den gleichzeitigen kroatischen verwechselt werden könnten. Ich möchte als Beleg einen Ausschnitt vom Mimbar in Kairuan abbilden (Abb. 200), einem Denkmal aus Platanenholz, das, wie ich „Altai-Iran und Völkerwanderung", S. 204, nachzuweisen suchte, aus Chorasan, Seistan oder Afghanistan stammt und mit anderen Denkmälern des gleichen

1) Vgl. „Natur und Unnatur in der Bildenden Kunst", Mannus XX, 1928, S. 1 f.

1) Vgl. Mitteilungen der geogr. Ges. in Wien, Bd. 61, 1918, S. 20—48.

Kreises ebenso wie mit der europäischen Nordkunst, etwa der des Osebergschiffes, nahe Verwandtschaft zeigt. Man wird in Abb. 200 nicht nur das zweistreifige Band, sondern auch Einzelheiten wie das Pentagramm und den sogenannten gordischen Knoten (Altai-Iran, S. 217) u. a. verwendet finden, die wir sehr gut von den altkroatischen Denkmälern her kennen. Es ist bezeichnend, daß auch für diesen Mimbar genau so wie für die kroatischen und langobardischen Denkmäler byzantinischer Ursprung behauptet worden ist. (Vgl. darüber Altai-Iran, S. 202.) Man hatte eben von dem iranischen Kunstkreise ebensowenig eine Ahnung wie vom nordischen, ob es sich nun um Sibirien oder das europäische Seegebiet, um Germanen oder Slaven handelte. Wie sollte man dann der altkroatischen Kunst gerecht werden können?

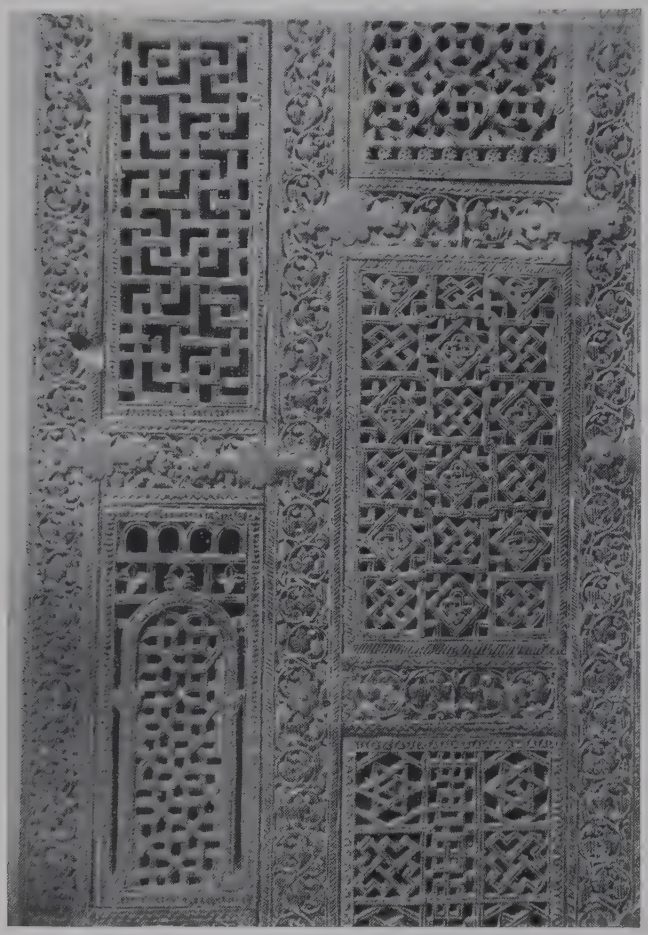


Abb. 200. Kairuan, Mimbar in Holz: Einzelheit.

L. Jelić hat im Anschluß an meine Arbeiten auf die Beziehungen der adriatischen Küste zu Iran großes Gewicht gelegt, andere auf die Beziehungen zu Armenien. Ich möchte diese Versuche kroatischer Forscher hier nicht nochmals vorbringen, sondern verweise auf ihre wiederholt angeführten Schriften.

B. Der Westen.

Das osteuropäische Gebiet stellt sich in der Zeit der Einwanderung der Slaven auf den Balkan und im Zeitalter Karls des Großen als der Teil eines geschlossenen Kunstkreises dar, der von Iran bis an die Ostsee reicht und im Norden enge Fühlung auch mit Sibirien, im Süden im Wege des Doppeltrichters, von dem S. 2 die Rede war, nicht minder enge Fühlung mit Vorderasien unterhielt. Das Christentum und Byzanz hatten in diesem Osten ihre zersetzende Tätigkeit noch kaum begonnen. Ganz anders liegen die Verhältnisse westlich der Linie Adria—Rügen, in die die Kroaten durch ihren Vorstoß an die Adria eingerückt waren. Dort lag die antike, einst durch Griechen und Römer nach Westeuropa getragene Kultur in Trümmern; Iren, Angelsachsen und Franken hatten begonnen, ihre nationale Eigenart mit dem Christentum in Einklang zu bringen. Karl der Große lieferte diese Bestrebungen im

Jahre 800 an die Kirche von Rom aus und bahnte damit ebenso die Umbildung der nordischen, angestammten Art der Germanen an, wie das Konzil von Spalato hundert Jahre später das Ende der kroatischen Eigenart im Gefolge hatte.

Wir müssen unterscheiden zwischen der Annahme des Christentums durch die Kroaten und der endgültigen Unterwerfung unter den römischen Stuhl. In diesem Abschnitte haben wir es mit einer doppelten Bewegungserscheinung zu tun. Erstens mit der Möglichkeit, daß die nationale Kunst der Kroaten dadurch, daß sie wölbte, Einfluß auf den noch nicht wölbenden Westen gewann und zweitens mit jener Bewegung, die, an den Machtwillen von Hof und Kirche anschließend, die kroatische Kunst untergehen läßt.

a) Möglichkeit des kroatischen Einflusses auf den Westen. Die Kroaten können auf den Westen gewirkt haben, weil sie die Wölbung etwa zweihundert Jahre früher besaßen als die Langobarden bzw. die anderen Länder des Westens (mit Ausnahme Nordspaniens), die nicht mehr im Blockverband bauten, daher kaum mehr dessen Decken- und Dachbildung unmittelbar in den Steinbau übertragen konnten, vielmehr durch den Fachwerkbau eher auf das hölzerne Sparrendach und damit auf die Basilika gewiesen waren. Die Kroaten wölbten ursprünglich in Tonne und Kuppel, ohne darüber ein Sparrendach zu legen. Das Dach liegt bei ihnen unmittelbar auf der Decke, wie ich persönlich in Sv. Petar in Olmiš feststellen konnte.

Ich habe vor Jahren einen Aufsatz geschrieben: „Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Oriente nach dem Abendlande“[1]. Damals handelte es sich um den Diokletianspalast bei Salona, dem Kern des heutigen Split, einem Denkmal im wesentlichen antiochenischer Kunst. Ich hätte das vorliegende Buch im Zusammenhange mit jenem Aufsatz als den zweiten Vorstoß bezeichnen können, über Dalmatien die Entstehung der „romanischen“ Kunst in Westeuropa verständlich machen zu wollen. Tatsache ist, daß die bisher von der Forschung über Bildende Kunst so gut wie unbeachtet gelassenen Denkmäler der Altkroaten Dalmatiens den besten Schlüssel dazu geben, wie wir uns das Werden der Bewegung, die wir die „romanische“ zu bezeichnen belieben, vorstellen sollen. Freilich in Dalmatien ist diese Kunst nicht entstanden; aber die kirchlichen und weltlichen Machthaber, die es unternahmen, aus der Schicht, die wir in Dalmatien noch erhalten sehen, und dem im Norden herrschenden Holzbau eine der römischen Gesinnung entsprechende dreischiffige Langhauskirche zu schaffen, gelangten zu Gurt und Joch, zur Wölbung, zum Stützensystem und der Ausstattung doch, indem sie die Handwerksgewohnheiten dieser Unterschicht zu Worte kommen ließen[1]. Die Langobarden haben viel weniger als die Westgoten, Angelsachsen und Slaven, deren nationale Denkmäler wir jetzt allmählich zu erfassen anfangen, dem Drucke der Kirche widerstanden. Sie haben, wie schon die Ostgoten die Gestalt der altchristlichen Basilika übernommen. Die Überlieferung auf dem italischen Ausgangsboden dieser Kirchengestalt war zu stark wirksam, als daß sie hätten widerstehen können, insbesondere, wenn sie vom Norden nicht den östlichen Blockbau, sondern den Fachwerkbau mitgebracht haben sollten. Ich sah solche Bewegungen schon von meinen Arbeiten über Kleinasien, Amida (Mesopotamien) und Armenien aus; jetzt tritt nur neben die Ostbewegung eine vielleicht noch viel stärker vom Norden ausgehende Kraft hinzu, die ihren ursprünglichen Boden im Rundbau aus Stein und dem Blockbaue mit Blockdach und -decke gehabt haben dürfte.

1) Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider gewidmet, S. 325 ff.

1) Vgl. darüber das Nordenbuch.

b) Die Vernichtung der altkroatischen Kunst. Der Sieg der abendländischen Kirche auf dem Konzil zu Split hatte zur Folge, daß der nationalen Bauweise ein Feind in der Basilika, dem von der römischen Kirche in allen von ihr unterworfenen Gebieten aufgerichteten Wahrzeichen ihrer Macht, entsteht. Dadurch, daß diese altchristliche Baugestalt in Dalmatien wieder ausschließlich geradezu zu Ehren kommt, beginnt ein Kampf, der die vom Nordosten im Anschluß an den Blockbau vorgedrungenen Baugestalten allmählich ganz ausmerzt. Das geschieht im Gegensatze z. B. zur Kunstentwicklung in Armenien, wo die nationalen Baugestalten mit der durch die Kirchengewalt aufgezwungenen basilikalen Baugestalt ein Übereinkommen treffen so, daß daraus die später herrschende Kuppellängskirche entsteht. In Dalmatien aber gehen die nationalen Baugestalten im Kampfe mit der von der Kirche gewollten Basilika seit 1102 fast vollkommen unter. Siegreich bleibt die inzwischen von Westeuropa zum Gewölbebau entwickelte Basilika, die wir romanisch zu nennen gewohnt sind. Die romanischen und gotischen Prachtkirchen Dalmatiens sind allgemein bekannt. Ihre Vorführung fällt aus dem Rahmen dieses Buches. Es wird eine eigene Aufgabe sein, zu untersuchen, ob das kroatische Blut auch unter diesen geänderten Verhältnissen im Mittelalter und der Renaissance noch wirksam blieb. Mir scheint das nordische Empfinden in Dalmatien selbst in der Renaissancezeit noch nicht ganz ausgestorben. Wie sich diese Umbildung in Serbien und Byzanz gegenüber vollzieht, will ich hier nicht erörtern.

Indem das Papsttum vorgab, daß schon der hl. Petrus durch Domnius die Slaven bekehrt habe, macht es das Vorrecht des Lateinischen und Roms geltend. Außerdem beruft sich Papst Johann X. auf die Sachsen, die mit der Kirchenlehre auch die römische Kirchensprache angenommen hätten. „Welcher treue Sohn der römischen Kirche, was ihr ja alle seid, kann Freude daran finden, in barbarischer, d. h. slavischer, Sprache Gott das Meßopfer darzubringen?“ Das wagt Rom dem kroatischen Volke und seinem Könige Tomislav 924 zu sagen! Und die Kanones der Kirchensynode von Split aus diesem Jahre empfehlen die Heranziehung „des Zehntens der Kinder zu wissenschaftlichen Studien“, d. h. zur Erlernung der Kirchensprache und des lateinischen Ritus (Šišić S. 135 ff.). Der päpstliche Stuhl mußte wissen, daß die Slaven im ersten Jahrhundert noch nicht zwischen Donau und Adria saßen (vgl. die Behauptung Innozenz VIII. bei Šišić S. 119); wenn er aber schon Petrus mittelbar zu ihrem Bekehrer machte, dann nennt er ihre Sprache 924 aus dem gleichen Grunde barbarisch, wie die Gelehrten von heute das Bandornament. Sie sind Humanisten wie der Papst damals Politiker war.

Auch im Ausstatten des Kirchengebäudes verläuft die Entwicklung so, daß die Darstellung schließlich vollständig über das Schmücken ohne Menschengestalt siegt und die nordische Art in der kirchlichen Kunst der Kroaten in breiter Schicht ausstirbt. Das geschieht nicht nur im Gegensatze zu Armenien, wo die Ausstattung mit geometrischem Zierat dauernd die Oberhand behält, sondern merkwürdigerweise auch im Gegensatz z. B. zu Serbien, wenigstens im Innern des Landes, wohin kein abendländischer Einfluß vordringt. Die Ausstattung der Kirchen mit dem iranischen, d. h. zweistreifigen Bandgeflecht gelangt dort wenigstens im Äußeren der Kirchen seit den Nemanja erst recht zur Blüte. Mit Byzanz hat das nichts zu tun.

Ich möchte diesen Abschnitt schließen, indem ich an einem Prachtbeispiel zeige, welch wertvolle Entdeckungen die Kunstgeschichte in Dalmatien machen kann, wenn sie erst einmal gründlich zu suchen beginnt. Ich sah in Begleitung des Museumsdirektors Ing. Zec Pero (dem ich auch die Aufnahmen verdanke) in Dubrovnik, damals

noch bei einem Steinmetz aufbewahrt, jetzt in der archäologischen Sammlung, den Rest eines

Abb. 201. Dubrovnik, Museum: Romanische Bildnerei, Breitseite.

Pfeilers, der auf zwei Seiten die fesselndsten Bildnereien zeigt (Abb. 201, 202). Es ist die echte Frühkunst der auf die Altkroaten folgenden Zeit. Die Breitseite, leider stark abgerieben, gibt in einem 0·35 m breiten, heute noch 0·71 m hohen Felde eine tanzende Gestalt mit wehenden Haaren und Gewändern; die Schmalseite, durch ein zweistreifiges Bandgeflecht getrennt, zwei stehende Heilige. Es ist nicht meine Sache hier

Abb. 202. Dubrovnik, Museum: Romaniche Bildnerei, Vorderseite.

in eine Untersuchung dieser romanischen Bildwerke einzutreten, ich wollte nur andeuten, wie die Kunst Dalmatiens aussieht, nachdem sie in den westeuropäischen Strom eingemündet war.

Darüber läßt sich freilich die sehr bescheidene, aber echt nordische Kunst der Altkroaten vergessen.

Ich habe in den Strena Buliciana, S. 507 ff., unter dem Titel „Die Stellung des Balkans in der Kunstforschung" die Frage aufgeworfen, ob jemals in der Kunstentwicklung der Balkanboden selbst wirksam gewesen sei. Wenn auch kaum die nordische Gesinnung auf dem slavischen Boden des Balkans neuerdings wirksam werden könnte, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß die Möglichkeiten, die der Balkanboden allein als Rohstofflager bietet, in Zukunft für die Bildende Kunst von Bedeutung werden könnten.

In einem nach dem Erscheinen der kroatischen Ausgabe dieses Abschnittes veröffentlichten, für den byzantinischen Kongreß in Belgrad geschriebenen Aufsatze „Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst" (Vjestnik za archeologiju i historiju dalmatinsku XLIX, 1928, S. 1 f.) habe ich versucht, das Auftreten der Kroaten auf die Bildende Kunst hin zu vergleichen mit den Anfängen und dem Werden der altgriechischen Kunst. Diese hat, ebenso wie die kroatische vor 1102, bevor Hellas seit Alexander in der neuen Machtkunst aufging, Jahrhunderte einer Eigenentwicklung durchgemacht, die dem Norden, nicht der „Antike", angehört. Wir lassen uns einen der wichtigsten Vergleichsstoffe auf dem gemeinsamen Balkanboden entgehen, wenn wir die altkroatische Kunst nach wie vor oberflächlich hinnehmen und glauben, die Südslaven hätten ihre in Dalmatien noch erhaltene, vom Norden mitgebrachte Frühkunst erst am Mittelmeere angenommen.

DIE WESTSLAVEN

Die nach dem Abzuge der Ostgermanen nach dem Westen vordringenden Slaven, über deren Tempel wir jetzt von Rügen aus und sonst durch Ausgrabungen ins reine zu kommen suchen, sind nicht jene Westslaven, mit denen wir uns hier beschäftigen. Sie wurden später wieder zurückgedrängt, bis auf jene eigentlichen Westslaven, die Christen wurden und heute der katholischen Kirche anhängen. Bevor diese Macht den Steinbau und die Darstellung im Wege der Menschengestalt in die kirchliche Kunst einführte, haben auch die Westslawen ihre Kirchen in der alten Holzbauweise errichtet und verziert. Die breiten Schichten des Landvolkes hängen heute noch zum Teil dieser alten Überlieferung an. Schließlich blieb freilich der Westen bzw. die eingeführte kirchliche Bauweise Sieger und heute sieht jeder Dorfpfarrer auf die alte Holzkirche verächtlich herab und die Bauern fangen infolgedessen auch an, sich ihrer zu schämen. Die Folge davon ist, daß die Tausende von Holzkirchen, die noch aufrecht stehen, bald nur noch Hunderte sein werden und die Zeit vorauszusehen ist, in der man keine Holzkirchen weiter bauen, ja mehr noch, die erhaltenen verächtlich vernichten wird. Das hängt nicht nur vom Verschwinden kernfester Sitten und Bräuche, sondern vor allem vom Abholzen der Wälder und dem Teurerwerden des Holzes ab, außerdem mit dem begreiflichen Wunsche zusammen, feuersicher zu bauen. Es wird also wohl mit dem Holzbaue allmählich ganz zu Ende gehen. Um so mehr sollte der Wissenschaft daran liegen, das Erhaltene genau kennen zu lernen und das rechtzeitig zu retten, was für die Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung ist. Gilt das alles schon für Osteuropa, so gilt es um so mehr, je weiter wir nach Westen und Süden gehen.

Die Holzkirchen der Westslaven, ein nicht unwichtiger Arbeitsstoff für die Wiederherstellung der unbeachtet gebliebenen ältesten Kunstgeschichte der Slaven, sind trotz des westlichen Einflusses nicht ohne wertvolle Spuren ihrer einst bodenständigen und rohstoffgerechten Entwicklung. Sie haben zwar mit der Zeit den quadratischen Kuppelbau in Holz zugunsten der westlichen Längskirche teilweise aufgegeben; es ist aber beachtenswert, wie tief auch in ihnen die alte im Blockbau wurzelnde Neigung zum Quadrate noch lebendig ist. Da meine Arbeit über „Die vorromanische Kunst der Westslawen“ (Slavia III), die diese Dinge behandelt, schon 1924 erschien, so ist sie die zweite aus dem Kreise, den vorliegendes Buch zusammenfaßt, die in der Kunstgeschichte bereits weiteren Widerhall gefunden und, was wertvoller ist, die Veröffentlichung des jetzt in der Čechoslovakei leicht zugänglichen Arbeitsstoffes zur Folge gehabt hat. Ich freue mich, daß ich das 1924 gebotene Kunstgut dieser Art inzwischen in einer eigenen Arbeit über „Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala“ etwas ergänzen konnte.

Dabei ist immer damit zu rechnen, daß uns bei den Slaven nicht wie in Norwegen mittelalterliche Holzkirchen erhalten, wenigstens bis jetzt solche nicht nachgewiesen sind. Wohl glaube ich Spuren in ältesten Steinkirchen der Čechen nachweisen zu können, aber das ist umstritten. Inzwischen ist auf dem Wawel in Krakau ein wichtiger Steinbau gefunden worden und ich glaube, daß in seine Zeit auch eine Steinplatte mit Bandgeflecht gehört, so daß wir ein anschauliches

Beispiel altslavischen Bauens und Ausstattens aus der Zeit vor uns haben, in der man anfing überhaupt mit dem Stein an Stelle des bis dahin durchaus herrschenden Holzes vorzugehen. Ich beginne mit dem Schmuckreste.

Abb. 203. Krakau, Waweldom: Zweistreifige Zierplatte.

1. Die mit Flechtbändern verzierte Platte vom Wawel.

Nebenstehende Abb. 203 zeigt eine Steinpatte, die im Waweldom in Krakau fast unzugänglich vermauert ist und wohl an den Ehrenplatz eines slavischen Museums gehörte. Sie war im vorliegenden Buche bereits öfter Gegenstand der Betrachtung (S. 102, 113), ist S. 101 auch abgebildet. Ich gebe hier wegen ihrer Wichtigkeit eine neue größere Aufnahme. Zur Einführung sei ein Bericht abgedruckt, der polnisch in den Sprawozdania polskiej Akademji umiejetnosci XXXI (1926), Nr. 8, S. 7 f., im Anschluß an meinen Vortrag in der Krakauer Akademie der Wissenschaften erschien:

„Strzygowski sprach über ‚Nord und Süd in der Bildenden Kunst' und ging dabei aus von einem Ornamentrelief, das hinter der Kapelle Maria Schnee des Waweldomes in der Außenwand einer gotischen Wendeltreppe gefunden und von Antoniewicz bzw. Sokołowski in den Sprawozdania VIII besprochen wurde. Die beiden Gelehrten hielten das Stück für einen romanischen Rest und erörterten nur die Ursprungsfrage des Bandgeflechtes, das auf der Platte an einem

Rande (in der Abbildung oben) im gerundeten Zickzack endet, in das die eigentliche Flächenfüllung durch ausgerundete Dreiecke mit Schlingen eingehängt ist. Antoniewicz sprach von irischer Herkunft auf dem Wege über St. Gallen-Konstanz, indem er die romanischen Eckblätter an den Basen der Domkrypta zum Führer nahm. Sokołowski widersprach dem nicht durchaus, wies aber beiläufig doch auf den asiatischen Ursprung des Bandgeflechtes hin, das von den Iraniern kalligraphisch, von den Longobarden architektonisch verwendet worden sei. Schon in diesem Vergleich mit der vorromanischen Kunst steckt ein Hinweis auf jene Möglichkeit, die der Vortragende entscheidend in den Vordergrund stellt, daß die in „gotischer" Zeit wieder verwendete Platte gar nicht von einem romanischen Denkmale, etwa einer Chorschranke, stamme, sondern älter und Zeuge einer Schicht sei, für die auf dem Wawel schon die Rundkirche mit vier Apsiden (S. Felix und Adauctus) spricht. Der Vergleich mit dem romanischen Kapitell der neuerdings freigelegten sogenannten Gereonskapelle oder einem Bandornament aus Wachozk zeigt deutlich, um wie viel älter die Art des Bandgeflechtes der Platte ist."

„Der Vortragende ging nun auf die prinzipielle Seite der Frage über, die niemals von dem bisher in der Kunstgeschichte herrschenden Südstandpunkt aus zu lösen ist. Der Mittelmeer-Stammbaum der Bildenden Kunst läßt auch das Bandgeflecht als einen letzten Ableger der Mittelmeerkunst erscheinen, Cattaneo, der zuerst 1888 ‚L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa' die einschlägigen Denkmäler gesammelt hat, hielt es für byzantinisch. In Wirklichkeit gehört es einem jener vergessenen Nordströme an, der vom asiatischen Boden nach Byzanz ebenso wie unabhängig davon auch nach dem Norden Europas gelangte und dann von Nordvölkern nach den südlichen Halbinseln getragen wurde. Auf dem Balkan stoßen beide Zweige des Stromes zusammen, nur besteht ein bemerkenswerter Unterschied: es scheint Tatsache, daß die iranische Art des Bandgeflechtes die zweistreifige, die nordeuropäische dagegen die dreistreifige ist. Die Wawelplatte gehört mehr der iranischen Art an. Näher eingehend auf den Unterschied der Nord- und Südkunst stellt der Vortragende auf Grund seiner Erfahrung fest, daß im Norden die menschliche Gestalt die Ausnahme bilde und erst vom Süden her dort eindringt. Die Nordkunst an sich sei bildlos, arbeite mit dem rein geometrischen oder dem Tierzierat. Das sei freilich bisher in seiner grundsätzlichen Zuspitzung nicht erkannt worden, auch nicht von den Prähistorikern, deren Forschungsgebiet bis an jene Völkerwanderungszeit herangehe, in der die verschiedenen nordischen Kunstströme noch deutlich erkennbar seien. Der Grund der Vernachlässigung läge darin, daß man zwar Stein, Bronze und Eisen, dazu die Töpferei als leitende Rohstoffe verfolge, sich also wie in der Geschichte an die erhaltenen Denkmäler halte, dagegen die ungeheuren Lücken, die in der Nordkunst vorliegen, unberücksichtigt lasse. Sie bestehen deshalb, weil die ausschlaggebenden Rohstoffe, in Europa das Holz, in Asien das Zelt und der Rohziegel nicht erhalten seien. Der auf wissenschaftlichem Boden arbeitende Fachmann darf diese Lücken nicht unbeachtet lassen. Er neigt im Falle der Wawelplatte dazu, anzunehmen, daß darin wie in Parallelen, z. B. in Halle und Metz, vor allem aber in breiter Masse bei den gotischen, langobardischen und kroatischen Denkmälern der südlichen Halbinseln in Stein nachgebildet ist, was im Norden und Osten selbst ursprünglich in Holz gearbeitet worden war."

„Für diese europäische Holzkunst ist 1904 ein großartiger Zeuge in der Schiffsladung von Oseberg (heute im Universitätsmuseum in Oslo) gefunden worden. Auf dem Schiffe selbst wie auf dem Wagen und den Schlitten ist das drei-

streifige Bandgeflecht bereits verbunden mit dem nordasiatischen Tierschmuck, der über das permische Gebiet und die baltische Brücke nach Skandinavien vorgedrungen war und von dort weit nach dem Westen und Süden Europas vorstieß. Der Vortragende geht dem sibirischen Strome an der Hand der Goldfunde nach und führt dessen eigenartigen Tierschmuck vor, der durchsetzt ist von farbigen Zellen in verschiedenen geometrischen Formen. Er geht dann über auf die weitere große Lücke, die hochasiatische Zeltkunst, und zeigt, auf welchem Wege die verlorenen Denkmäler aus Malereien und Nachbildungen in Edelmetall oder Stein ersetzt werden müßten. Dabei kommt er auch auf die neuesten Ausgrabungen der Kozlov-Expedition nach der nördlichen Mongolei (Noin Ula) zu sprechen und zeigt an einigen Abbildungen, wie wichtig die dort massenhaft gefundenen Faserstoffe für die Kennzeichnung der sibirischen Kunst einerseits und der hochasiatischen andererseits sind. Schließlich geht der Vortragende auf den westasiatischen Kunststrom und seine Rohziegeldenkmäler über, deren Art uns am besten in der Steinnachbildung der Mschattafassade, in den Stukkaturen des syrischen Klosters an den Natronseen, wie den Handwerksleistungen in den Palästen und Häusern von Samarra, vor allem aber auch in einigen islamischen Holzmöbeln, wie dem Mimbar von Kairuan u. a. erhalten ist. Alle diese Fragen sind nicht zu verstehen, wenn man sich nicht überzeugt hat, daß für Eurasien mit einem aus verschiedenen Kunstkreisen bestehendem bildlosen Strome ähnlich zu rechnen ist, wie im Süden mit den die menschliche Gestalt darstellenden Kunstkreisen am Mittelmeere. Wenn daher junge Gelehrte, die sich gern in Verteidigung der jetzt herrschenden Ansichten der Kunstgeschichte die Sporen verdienen möchten, z. B. bei den alten Holzkirchen nur die „gotischen" und Barockeinschläge sehen und kein Auge haben für die Zeugenschaft, die diese Denkmäler für die große europäische Lücke bedeuten, dann sieht man, wie zäh festgefahren die durch Jahrhunderte einseitig gelegten Geleise der „Kunstgeschichte" sind. Möchte die Platte, ähnlich wie der Rundbau mit vier Apsiden vom Wawel und die unzähligen, heute noch erhaltenen Holzkirchen des Landes helfen, die Aufmerksamkeit der Forscher auf eine ausgestorbene Kunst zu lenken, die man kennen muß, bevor man mit den von Rom und Byzanz und später von Westeuropa ausgeübten Einflüssen rechnen kann. Die nordeuropäischen Völker, Kelten, Germanen und Slaven, haben eine beachtenswerte Kunst besessen, bevor die Römer und Byzantiner ins Land kamen, sie haben von dieser Kunst noch Gebrauch gemacht als sie zum Christentum übertraten. Erst nachträglich haben dann die westeuropäischen Stile Einfluß gewonnen und in Osteuropa Byzanz. Vorher haben die verschiedenen Kunstkreise Nordeuropas mehr oder weniger Beziehungen zu Asien gehabt, so vor allem die Slaven. Der Slaventempel mit vier Mittelstützen kann als Mittler gelten zwischen dem mazdaistischen Feuertempel und der orthodoxen Kirche. Auch die Ornamentplatte vom Wawel steht dem Iranischen noch näher als Westeuropa. Man wird über diese Dinge weitere Ausführungen in dem Kroatenbuche des Vortragenden finden."

Soweit der Vortragsbericht: man sehe nun die Platte vom Wawel näher an. Die aus freier Hand gezogenen Kreise, in dem erhaltenen Rest fünf in der Wagrechten und fünf in der Lotrechten sind über dem vertieften Grunde stehen gelassen und untereinander durch angehängtes Zickzack so verbunden, daß die dreistreifigen Bänder durchzulaufen scheinen. Wie weit das Muster noch links und unten weiter lief, läßt sich nicht sagen, der Randsteg ist nur rechts und oben erhalten.

Das Stück steht meines Wissens im nord- und ostslavischen Gebiete einzig da und ich ver-

öffentliche es deshalb hier im Lichtbilde, um die Fachgenossen zu fragen, ob dergleichen sonst in Osteuropa doch vielleicht erhalten ist. Man wird mir die Unzahl von Ikonostasen anführen, an denen — wenigstens bei den älteren — ein wucherndes Spiel mit dem zwei- und dreistreifigen Bandgeflechte getrieben ist. Leider wurde dieser reiche Arbeitsstoff, der das ganze orthodoxe Gebiet umfaßt, also ganz Osteuropa und den Balkan, bis jetzt nicht zusammenfassend bearbeitet; ein solches Unternehmen ist von Prof. Boleslav Zahajkiewicz in einer umfangreichen Dissertation an der Wiener Universität begonnen worden, aber mit dessen Einrücken zum Weltkriege zum Stillstande gelangt. Daß solche Ikonostasen auch in Stein ausgeführt wurden, wissen wir vom Balkan her sehr genau, besonders im mittelalterlichen Griechenland sind Prachtbeispiele dieser Art in großer Zahl erhalten. Wenn man den Wawelstein in diesen Zusammenhang einstellt, dann würde es sich also um den Rest eines Kirchenmöbels, und wenn das Stück noch heidnischen Ursprunges ist, um ein Tempelmöbel handeln, dessen Art ursprünglich in Holz ausgeführt, hier in einer Steinnachahmung vorläge. Das ist der gleiche Schluß, den man immer wieder in Italien und auf dem Balkan, bei Goten, Langobarden und Kroaten ziehen muß: die Reste, die dort überall zu Tausenden von solchen mit Bandgeflechten verzierten Platten herumliegen, sind Reste von Möbeln, die, ursprünglich in Holz gearbeitet, auf den südlichen Halbinseln in Stein weitergebildet wurden. In meinem kroatischen Werke habe ich einige erhaltene Holzbeispiele nachweisen können, vor allem aus dem Osebergschiffe. Für Osteuropa aber ist ein anderer Kunstkreis nicht minder für den Vergleich wichtig, der islamische. In den muhammedanischen Moscheen stehen heute noch eine Unzahl von Holzmöbeln herum, vor allem die Kanzel, der Mimbar; in älterer Zeit auch das Mihrab, die Nische, die die Richtung nach Mekka, die Kibla, andeutet, alle in Holz gearbeitet. Prachtbeispiele sind erhalten, die ich hier leicht neben die Platte vom Wawel stellen könnte, vor allem der Mimbar von Kairuan aus dem 9. Jahrhundert (Abb. 200) und das jüngere Mihrab der Sitte Rukaia in Kairo. Ersteren findet man in meinem „Altai-Iran", S. 198 f., ausführlich besprochen, letzteres in meinem „Mschatta", S. 329 f., dazu ein Nachtrag im Jahrbuch der asiatischen Kunst II, 1926, S. 111 f.

Es sieht nun so aus, als stünde, wenn wir diese Denkmäler der germanisch-slavischen und iranischen Völker zu einer Gruppe zusammenfassen, eine Welt vor uns, die wir über dem Mittelmeere und seiner darstellenden Kunst völlig vernachlässigten: die Welt der nordeuropäischen Holzkunst, die im engsten Zusammenhange mit Iran stand. Auf den von Smirnow zusammengetragenen Silberfunden wird man von dieser Art nichts finden, weil es sich bei ihnen um persische Hofkunst handelt. Der Islam aber knüpft nicht an diese, sondern an die alte mazdaistische Volkskunst an. Ich hatte darüber einiges schon in meinem Aufsatze „Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung" in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 349 f., zu sagen, damals vom Christlichen und Islamischen ausgehend. Inzwischen bin ich noch viel entschiedener in die gleiche Richtung vom Slaventempel und der orthodoxen Kuppelkirche aus gedrängt worden. Man lese dazu den Aufsatz oben S. 16 f. In den damit aufgedeckten Kreis scheint nun auch die Platte vom Wawel zu gehören. Näheres in meinem Asienwerke.

Sind die das Geflecht bildenden Bänder genau genommen zwei- oder dreistreifig? Man sieht ihre Fläche gefurcht durch eine Linie, die zumeist mit schrägen Rändern, seltener mit geraden, eingemeißelt ist und könnte versucht sein, diese mittlere Schrägschnittlinie mitzurechnen und von drei Streifen zu reden. Ver-

gleicht man damit aber die dreistreifigen Bandgeflechte der Kroaten z. B., so wird man nicht einen Augenblick im Zweifel sein, daß es sich um das zweistreifige Bandgeflecht handelt. Dieses aber begegnet vorwiegend in Iran und da, wo dessen Einfluß hingedrungen ist, in Armenien (Vgl. mein Armenienwerk im Schlagwortverzeichnis unter „Bandgeflecht" und Byzanz, dazu Amida S. 270 und 385.).

Aus all dem geht hervor, daß ein engerer Verkehr zwischen Europa und Asien bestand, wie ihn ja schon vor hundert Jahren die Entdeckungen der Sprachforscher auf indoarischem Sprachgebiete erkennen ließen. Die Forschung über Bildende Kunst kommt, sobald sie die humanistischen Scheuklappen abwirft, immer entschiedener in die Lage, diese in Osteuropa durch den unmittelbaren Zusammenhang mit Armenien und Iran, in Westeuropa über die „Baltische Brücke", wie ich die große Verkehrsstraße im Rücken der Slaven nach Mittelasien nenne, gehende Verbindung nachdrücklich zu betonen. Ich gehe darauf unten weiter ein. Im Zusammenhange mit dem Wawelsteine beschäftigen uns hier nur die ältesten Spuren der slavischen Kunst selbst.

Wir sind gewohnt die Slaven wie die Germanen als Primitive und Barbaren anzusehen. Da sie damit von vornherein als nicht in den Rahmen des humanistischen Interesses gehörend gekennzeichnet und auch keine Schriftquellen vorhanden sind, so gelten sie als außerhalb der historisch-philologischen Beachtung liegend. Die Kunstgeschichte, die bisher durchaus im humanistischen Fahrwasser gearbeitet hat, ließ daher die Slaven, wie die Armenier und Iranier links liegen und tut jetzt ungeheuer erstaunt, wenn ernst ausgreifende Forschung für alle diese Gebiete eine ähnliche Beachtung fordert wie für das Griechische, das man übrigens auch mit der altorientalischen Antike in einen Topf wirft, weil Hellas tatsächlich seit Alexander dem Osten ausgeliefert, in der Umarmung der Macht stirbt (Münchener Allgem. Zeitung 1902). Die Dinge sehen allmählich ganz anders aus, als sie uns in den letzten Jahrhunderten vom Humanismus vorgekaut wurden. Die Forscher auf dem Gebiete der Bildenden Kunst können das den anderen Fachgebieten an der Hand der anschaulichen Denkmäler am ehesten begreiflich machen. Auch in Dalmatien kommen vereinzelt neben den dreistreifigen wie auf dem Wawel auch zweistreifige Bänder vor. Aber das herrschende ist doch das dreistreifige Band, das die Slaven aus dem Norden mitbrachten. Ich möchte also die Wawelplatte für eine Ausnahme ansehen und glauben, daß auch bei den Polen bzw. den Westslaven das dreistreifige Band, in Holz ausgeführt, das beliebteste Zierwerk war. In der an den Vortrag in der Krakauer Akademie anschließenden Wechselrede wurde auf die Ausgrabungen auf dem Gradac des Dorfes Kotorac hingewiesen, in denen in der obersten, über einer vorgeschichtlichen und einer römischen liegenden slavischen Schicht zwei- bzw. dreistreifige Zierate gefunden worden seien.

2. Der vorromanische Kirchenbau der Westslaven.

Wir hatten bisher keine Methode, die erlaubte, darüber zu urteilen, ob Europas Nordvölker: Kelten, Germanen und Slaven beim Eintritt in das Christentum sich wirklich, wie man gern annimmt, vor dem neuen Joche, das ihnen durch Bischöfe und Klöster mit der Einführung eines bestimmten Kirchentypus, des basilikalen, auferlegt wurde, beugten oder zuerst doch im Bauen und Ausstatten eigene Wege gingen. Ich bin durch die Sachlage in Armenien darauf aufmerksam geworden, daß zum mindesten in solchen Ländern, in denen das Christentum früher als in Rom Staatsreligion wurde, vom Längs- bzw. Basilikenbau unabhängige Kirchenformen sich durchsetzen und dauernd behaupten konnten.

Später machte ich im skandinavischen Norden Europas bei Bearbeitung des Holzkirchenbaues die Beobachtung, daß die glatte Annahme seines verdienten Bearbeiters, Dietrichsons „Die Holzbaukunst Norwegens", die Stabkirche sei nichts anderes, als die Übertragung der romanischen Basilika auf den Holzbau, einer der verhängnisvollsten Irrtümer der kunstgeschichtlichen Forschung ist. Die Humanisten haben seit jeher angenommen, die „Barbaren" des Nordens könnten, was sie an Kulturwerten besaßen, nur von Süden bzw. von Rom erhalten haben. In Norwegen handelt es sich um Mastenbauten des Mittelalters. Die aus den letzten Jahrhunderten stammenden Holzkirchen der Slaven und Finnen in Osteuropa werden erst recht als Nachahmungen des Byzantinischen oder westeuropäischer Stile angesehen, vom Romanischen angefangen bis zum Barock, je nachdem es sich um Längs- oder Kuppelbau handelt. Meinander und Karaman traten, wie für die Westslaven Birnbaum und Zaloziecky, als Kämpfer für die bisherige humanistische Auffassung in die Bresche.

Mit solchen Scheuklappen vor Augen schreibt man ein kunstgeschichtliches Buch nach dem andern. Armenien, Norwegen und das slavische Europa scheinen aber auf eine andere Auffassung hinzudrängen, die der Jahrhunderte lang gewahrten humanistischen geradezu entgegengesetzt ist und schon im Anschluß an die Beobachtungen am griechischen Tempelbau hätte auftauchen müssen, auf die Überzeugung nämlich, daß der Norden im Bauen maßgebend war und immer wieder durch den vom Norden nach dem Süden vordringenden Holzbau Entwicklungen im Rahmen des Bauens im Mittelgürtel der Erde angebahnt wurden, die wir in ihrer vergrößerten Steinform nicht wieder erkennen und nachahmen, als wenn sie von vornherein Kunstgut etwa des Mittelmeerkreises gewesen wären. Man täte gut, die Spuren des Holzbaues selbst noch in den Anfängen der christlichen Kunst bei Kelten, Germanen und Slaven etwas genauer zu untersuchen. Das ist für die Germanen in meinem Nordenbuche geschehen. Soweit die angrenzenden Westslaven in Betracht kommen, sei hier dem Verfahren nach wenigstens eine Anregung gegeben.

Einer Einladung des Seminars für slavische Philologie der čechischen Universität in Prag folgend, habe ich am 15. März 1924 in einem Vortrage darzulegen versucht, wie mir gerade das Gebiet der Čechoslovakei wichtig dafür erscheine, die erhaltenen Holzkirchen nicht länger zu vernachlässigen und in dem Glauben, sie seien nichts anderes als der Beachtung kaum werte Nachahmungen von Steinbauten, in der Kunstgeschichte unbeachtet zu lassen. Sie bleiben dann ganz unbearbeitet, weil die Vorgeschichte und Volkskunde sie ebenfalls beiseite lassen in der Annahme, sie hätten eigentlich mit der prähistorischen Archäologie und der rein ethnologischen Forschung nichts mehr zu tun. Mir scheint die Zeit nicht fern, in der wir gegen den Willen der herrschenden kunstgeschichtlichen Lehrkanzeln einen Neubau des Faches, und zwar gerade u. a. auch auf Grund des nordischen Holzbaues vornehmen werden[1]. Dann dürfte sich öfter der Norden, nicht der Mittelgürtel als der in der künstlerischen Entwicklung maßgebende, aber von den Willensmächten des Mittelmeerkreises, nicht zuletzt eben auch von den heute noch vorherrschenden Humanisten in seiner Eigenart zurückgedrängte Teil in den Vordergrund stellen, besonders wenn wir auch in Entwicklungsfragen etwas andere Verfahren als die sehr einfachen philologisch-historischen anzuwenden beginnen.

Ich muß daher jenes Justus Möser von Osnabrück gedenken, der im Jahre 1768 in seiner Osnabrückischen Geschichte aus der erhaltenen Bodenwirtschaft Rückschlüsse auf die Zustände der alten Germanen zog und auf ganz andere

1) Vgl. jetzt mein „Forschung und Erziehung", 1928.

Gedanken kam, als sie die Humanisten womöglich noch heute vorzutragen pflegen. Die Nordvölker mögen im äußerlichen Sinne Barbaren gewesen sein, waren aber den späten Römern doch an innerer Kultur überlegen. Das hat schon Tacitus erkannt.

Besonders im Gebiete der Bildenden Kunst läßt sich das allmählich augenscheinlich beweisen, wenn man nur erkennt, daß eben zunächst nicht der Steinbau und die Darstellung mit Hilfe der Menschengestalt entscheidet, vielmehr ebenso künstlerisch und vielleicht höherwertig schaffen kann, wer sich des Holzbaues bedient und überhaupt nicht darstellt, sondern lediglich durch Punkte, Linien, tonigen Flächenschnitt und Farben schmückt. Das gilt sowohl für die Germanen wie für die Slaven. Wir kommen in der Forschung nicht weiter, weil wir immer nur das Ideal des Mittelgürtels, den Steinbau und die Darstellung vor Augen haben, den Holzbau aber und den Schmuck ohne Menschengestalt mißachten. Die Kunstgeschichte wird, was an alten Stickereien und ähnlichen Erzeugnissen des slavischen Hausfleißes erhalten ist, ebenso ernst nehmen müssen, wie Bilder und Statuen[1]. Darauf will ich heute nicht eingehen; es ist an der Zeit, daß man die Fragen durchzudenken beginnt, die sich aus den immer spärlicher erhaltenen Holzkirchen der Westslaven ergeben. Auf sie allein möchte ich mich beschränken, indem ich von dem zweistündigen, durch reiche Abbildungsbelege erhärteten Prager Vortrag einen kurzen Auszug gebe.

Die Methode, mit der wir in die Betrachtung des ältesten čechischen Kirchenbaues eintreten, ist nur zum kleinsten Teile die übliche, die sich vorwiegend womöglich auf die schriftlichen Quellen stützt. Zwar sind auch sie wertvoll, wenigstens bezeugen die von der Kunstgeschichte leider gänzlich vernachlässigten nordliterarischen und Rechtsquellen für den Norden eine blühende und reich geschmückte Holzbaukunst, die durchaus führend gewesen sein muß, bevor vom Süden her der Quaderbau — der Steinbau an sich ist auch im Norden heimisch — Eingang fand. Ich gehe darauf nicht ein, obwohl es auch čechische Quellen gibt, die für die Bedeutung des Holzbaues als der ursprünglichen Bauart der Slaven verwendet werden können[1]. Man lese darüber Niederle, „Život starých Slovanů". Schon Weinhold, „Altnordisches Leben", Berlin 1856, hat mit der Bearbeitung ähnlicher Quellen begonnen. Daraus hat Semper, „Der Stil", geschöpft. Wie unverantwortlich hat die kunstgeschichtliche Forschung seither alle nicht lateinisch-griechischen, nationalen Quellen vernachlässigt! Noch im 14. Jahrhundert ist die Frage im Burgenbau nicht entschieden, ob Holz oder Stein in Anwendung kommen solle. Man lese das von Faifalik mitgeteilte Gedicht des Smil Flaška von Pardubic „Nová rada", worin der Biber zum jungen König sagt: „Folge König meinem Rate, baue dir starke Burgen ganz von Holz und ohne Steine, achte nicht darauf, ob sie auch nicht fest sind." Die Schwalbe sagt dazu: „Ich rate von Holz nicht zu bauen, noch an Sümpfen oder im Wasser, willst du vor Schaden dich bewahren." (Vgl. dazu Venantius Fortunatus, Carm. IX, 15, besprochen im Nordenbuche.)

Ich habe es hier lediglich mit dem Kirchenbaue zu tun; auch da wird es gewiß wie für die deutschen so auch für die westslavischen Länder selbst lateinische Quellen geben, die den Bestand von Holz- vor den Steinkirchen bezeugen. Viel wichtiger scheinen mir die heute noch im Stein- und Holzkirchenbau greifbaren Spuren der Čechoslovakei. Bei dem Versuchsvortrage in Prag ergab sich der Eindruck, daß auch die Holz-

1) Die Kunstgeschichte hat leider von der starken Anregung die 1895 von der Národopisná výstava československá in Prag ausging, keine Vorteile gezogen. Vgl. den Bericht in den Mitt. d. anthropol. Ges. in Wien XXV. Hoffentlich wiederholt sich das nicht 1928 in Prag.

1) Vgl. Cosmas, M. G. SS. IX 47, Z. 17—27.

kirchen doch wohl einer näheren Prüfung wert sind. Ich kann diese nicht durchführen; vielleicht aber werden gerade die Prager kunsthistorischen Kollegen sich überzeugen lassen und der Sache mit den staatlichen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen, nachgehen. Ich wäre dankbar, wenn auf diesem Wege die noch aus altösterreichischer Zeit stammenden Schulgegensätze verschwinden wollten. (In dieser Erwartung habe ich mich leider bei Vojtěch Birnbaum, Professor der Kunstgeschichte an der Prager čechischen Universität, getäuscht. Ein Aufsatz im Niederlův sborník 1925 läßt an gehässiger Schulgesinnung (Dvořakschule) nichts zu wünschen übrig. Kennzeichnend ist übrigens die Verwunderung Birnbaums, daß die Frage von einem Deutschen aufgeworfen wurde. Als wenn es in der Wissenschaft Nationen gäbe! Auf das Sachliche gehe ich unten gelegentlich ein.)

Es darf auch hier nicht versäumt werden, ausdrücklich zu sagen, daß es sich nachfolgend lediglich um Fragestellungen und Anregungen, nicht um Antworten und Lösungen handeln kann. Ein Forscher, der im Gebiete der christlichen Kunst Jahrzehnte lang im Osten und zuletzt jahrelang im Norden gearbeitet hat, tritt vor die Denkmäler des ältesten čechischen, slovakischen und polnischen Kirchenbaues: was beobachtet er da?

I. Kunde.

Es ist bisher nicht üblich, denkmalkundlich Steinbauten aus der Zeit um das Jahr 1000 mit Holzbauten zusammenzustellen, die aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends stammen. Der Gesichtskreis wird dadurch so unerwartet verschoben, daß von vornherein als Grund angegeben werden muß, es bestehe dabei die Möglichkeit, die im Steinbau später verloren gegangene volkstümliche Bauweise der christlichen Anfänge noch im späten Holzbau am Leben erhalten nachzuweisen. Ich sende diese Bemerkung überdies deshalb andeutend voraus, um für den sehr bescheidenen Arbeitsstoff, den ich hier ausbreite, erhöhte Aufmerksamkeit zu erbitten und bespreche zuerst die Stein-, dann die Holzkirchen.

A. Die Typen der altböhmischen Steinkirchen.

Ich stütze mich bei meinen Beobachtungen in dieser Gruppe auf jene Zusammenstellung der ältesten čechischen Kirchenbautypen, wie sie F. J. Lehner im ersten, 1903 erschienenen Bande seiner „Dějiny umění národa českého" I. Doba románská, 1. Architektura, veröffentlicht hat. Zwar weiß ich sehr wohl, daß diese Bearbeitung nicht einwandfrei ist, finde aber gerade die Ergebnisse Lehners, auf die es mir ankommt, durch alle fachmännischen Arbeiten, insbesondere durch B. Grueber, „Die Kunst des Mittelalters in Böhmen" 1871 f. bestätigt. Auch in Mähren gibt es Belege, die A. Prokop, „Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung", Wien 1904, zusammengestellt hat. Darnach ist es außer Zweifel, daß die christliche Baukunst in diesen Ländern nicht mit dem dreischiffigen Längsbau beginnt, sondern mit kleinen Bauten, die eine ungeteilte, entweder kreisrunde oder rechteckige, öfter quadratische Gestalt zeigen. Lehner hat S. 171 eine Zusammenstellung der sechs bzw. drei Typen geboten, die ich nachfolgend benütze, ohne auf das einzelne Denkmal einzugehen. Man wird daher für die eigentliche Denkmalkunde der čechischen Gebiete immer diesen ersten Band Lehners zur Hand haben müssen. Ich lege das Hauptgewicht auf den Vergleich mit dem Holzbau und werde nur da auf das einzelne Denkmal zurückgehen, wo die Typenreihe Lehners einer Nachprüfung bedarf.

a) Rundbauten (Typus Lehner I.).

Abb. 204 zeigt eine kreisrunde Mauer, der sich im Osten eine hufeisenförmige Apsis anschließt (also im Keim eigentlich das, was uns in S. Donatus in Zadar dann im — wie ich annehme — slavischen Großbau begegnet. Vgl. dazu oben S. 69 ff.).

Soweit kommt der Typus wiederholt einzeln vor, nur für die Lagerung der Fenster, drei in der Apsis, und die Tür in der Mittelachse ist eine ideale Lösung angenommen; ihre Anbringung wechselt in Wirklichkeit. Den böhmischen Beispielen solcher Rundbauten schließen sich andere in Mähren an. Aber auch weiter östlich sind sie zu finden. So gehört hierher die kleine Rundkirche, die hinter einem gotischen Gemeinderaum vom Ende des 15. Jahrhunderts in Horjany bei Užhorod in der Ostslovakei besteht. Darüber liegt eine Monographie von F. Zapletal, „Horjanská rotunda", Olomouce 1923, vor, die zeigt, daß es sich um einen alten, um 1400 entstandenen Sechspaß von der Art handelt, wie ich ihn „Die Baukunst der Armenier", S. 126, 489 f. und 781 f., besprochen habe. In demselben Werke wird man S. 774 auch die auf dem Wawel in Krakau ausgegrabene Kirche in Vierpaßform nachsehen können, die aus vier runden Konchen um ein Mittelrund besteht, also in gewissem Sinne bereits zu den Konchenquadraten überleitet[1]. (Vgl. darüber das Armenienwerk, S. 99 f., 484 f. und 771 f.). Ich kann bei allen diesen sehr beachtenswerten Denkmälern im vorliegenden, kurz einführenden Aufsatze nicht verweilen. Es ist bezeichnend, daß an den runden Steinbauten nur runde Apsiden vorkommen.

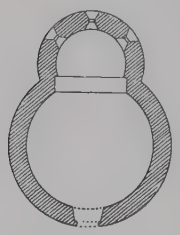


Abb. 204. Typus I.

Zur Entstehungszeit bemerkt Lehner, daß die älteste Kirche dieser Art, die 874 von Bořivoj und dem Priester Kaich auf dem Levý Hradec erbaute Klemenskirche gewesen sei, die noch im 12. Jahrhundert bestand. Die zweite, erhaltene Kirche dieses Typus auf der Burg Budeč errichtete Spytihněv (895—912), der Sohn Bořivojs; sie hat 8·07—8·48 m Kuppeldurchmesser. Die dritte Rotunde wurde vom hl. Wenzel (928 bis 935) auf dem Hradschin für die Reliquien des hl. Veit erbaut; für sie sei ausdrücklich eine Laterne mit Fenstertrommel bezeugt, worauf Lehner wegen des angeblich byzantinischen Ursprunges der ganzen Gruppe Gewicht legt. An diese Rotunde baute man vor dem Westportal eine zweite für den hl. Adalbert (vgl. Holubice). Noch erhalten ist die runde Martinskapelle auf dem Vyšehrad von Boleslav II. (967—999) mit 6·50 m Kuppeldurchmesser. Dieselbe Größe hat Sv. Kříž menší in Prag. Endlich in Mähren die Katharinenrotunde auf der Burg von Znaim u. a. Diese Kirchen bezeugen nach Lehner S. 230, daß die altböhmische Rotunde gegen Ende des 9. Jahrhunderts aufkam, sich im Laufe des 10. Jahrhunderts zahlreich über Böhmen und Mähren verbreitete und um die Mitte des 11. Jahrhunderts ihre Laufbahn im wesentlichen vollendet hatte. Man lese dazu, was über die „Karner" geschrieben wurde[1].

b) Quadratische Bauten (Typus Lehner 2—5).

Was Lehner Abb. 205—208 als vier Typen rechnet, ist tatsächlich nur ein und derselbe Typus mit vier verschiedenen Apsiden. Ich werde mich also zuerst mit dem quadratischen Einraum, den er zeichnet, zu beschäftigen haben. Sobald man sich mit den tatsächlichen Beispielen beschäftigt, die er S. 238 f. gibt, zeigt sich, daß das Quadrat an sich selten vorkommt, vielmehr Räume vorwiegen, die dem Quadrat zwar bisweilen nahekommen, aber in der Mehrzahl eigentlich Rechtecke mit ausgesprochener Richtung nach der Apsis sind. Wenn ich trotzdem die Bezeichnung „Quadratische Bauten" beibehalte, so geschieht es nur, weil ich sehe, daß Lehner — bewußt oder

1) Auf die mehr westlich gelegenen, besonders auch die deutschen Beispiele dieses Typus gehe ich hier nicht ein. Für Kroatien vgl. oben S. 101.

1) Eine Dissertation über die österr. Karner von M. Capra ist 1927 am I. kunsthist. Institut der Universität Wien angenommen worden. Sie ist vorläufig nicht gedruckt.

nicht — etwas getan hat, was wahrscheinlich entwicklungsgeschichtlich richtig ist. Doch davon später. Im Texte nennt er sie rechteckig und lobt die „basilikale" Anlage, die jede Erweiterung erlaubt habe. Bei Besprechung der Einzeldenkmäler wird dann freilich das Wort quadratisch oder ungefähr quadratisch verwendet. Jede Kirche zeige Abweichungen. Es scheint ihm nach der Typenreihe das Quadrat als latenter Idealtypus vorgeschwebt zu haben.

Sicher ist für alle nur, daß sie das Sparrendach haben; aber wie die Decke gebildet ist, zeichnet Lehner zumeist nicht ein, so daß eine flache Holzdecke wahrscheinlich wäre, wie sie tätsachlich seine Innenansicht Abb. 87 von Dolní Chabry gibt; daneben das Kreuzgewölbe in seiner Abb. 74 in S. Georg der Prager Burg. Für die Untersuchung wäre wichtig festzustellen, wie es mit der Tonnenwölbung steht. Daß Lehners Aufnahmen in diesem Punkte nicht verläßlich sind,

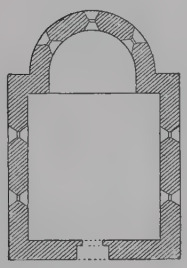


Abb. 205. Typus II.

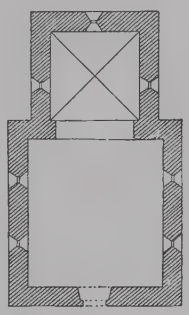


Abb. 206. Typus III.

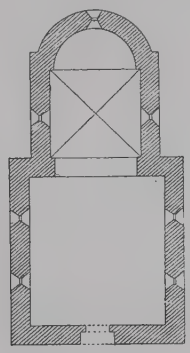


Abb. 207. Typus IV.

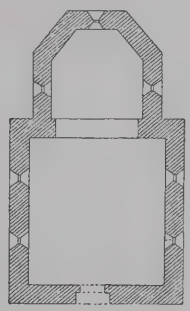


Abb. 208. Typus V.

Die quadratischen bzw. rechteckigen Bauten zeigen dreierlei Arten von Apsiden. Lehner hat deren sogar viererlei gezeichnet, doch möchte ich nur die runden, quadratischen und die aus drei bzw. fünf Seiten eines Achteckes gebildeten Apsiden in Betracht ziehen, weil die runde Apsis mit dem Vorchor (Lehners Typus IV) meines Erachtens schon eine Bildung ist, die kaum zu den ursprünglichen gehört. Lehner geht so ausführlich gerade auf diesen Typus ein, daß darüber sogar die Langhausbildung zu kurz kommt. Es wird sich später zeigen, warum ich im Gegensatz zu ihm auf die anderen Typen und auf die Decke des Langhauses das Hauptgewicht lege.

Es handelt sich hier um die weitaus umfangreichste Gruppe, die Lehner nach den vier Apsistypen ordnet und S. 238—361 mit zahlreichen Abbildungen vorführt. Leider legt er nicht genug Gewicht auf die Feststellung der Deckenbildung. geht, um nur zwei Beispiele anzuführen, hervor aus seiner Abb. 100 (Dobrš), wo im Text eine Tonne erwähnt wird, die im Grundriß nicht eingezeichnet ist, ebenso Abb. 90 (Čáslav).

Über die Zeitstellung sagt Lehner, die quadratischen bzw. rechteckigen Kirchen tauchten gleichzeitig mit den runden in den Uranfängen des Christentums im 9. Jahrhundert auf, im Gegensatz zu diesen ohne feste Datierung. Sie könnten wohl die breite Masse dargestellt haben, die erst den fest datierten großen Kirchen seit der Mitte des 12. Jahrhunderts weiche.

c) Konchenquadrate (Lehner Typus VI).

Ich nenne so Typus Abb. 209, den man gern als Zentralraum mit zentral angelegten drei bzw. vier Apsiden bezeichnet. Die Begründung habe ich bereits in meinem Armenienwerke gegeben und möchte hier nicht nochmals darauf eingehen.

Hauptsache in unserer Frage ist, daß der „Zentralraum“ quadratisch ist. Welche Form die „Apsiden“ haben, ist eigentlich Nebensache, wenn sie nur als Verstrebungen des Hauptraumes gelten können, der gegen sie nicht mit einer festen Wand, sondern öfter lediglich latent im Raum abgegrenzt erscheint.

Zunächst können die an das Quadrat angefügten Apsiden halbrund sein, dann sind es richtige Konchenquadrate. In Prag selbst war von dieser Art die Johanneskirche „na Zábradlí“ in der Altstadt, die leider 1896 niedergerissen wurde.

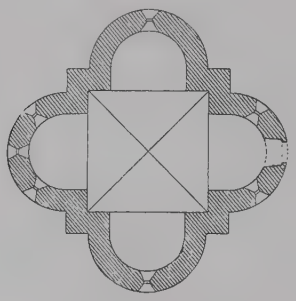


Abb. 209. Typus VI.

Lehner gibt obr. 185—188 Abbildungen davon. Sie war doppelt wichtig wegen der in ihr gefundenen Inschrift H . rm . . . ep . . . . .; Herman war Bischof 1099—1122. Eine ähnliche Anlage des 12. Jahrhunderts hatte die Kirche von Řepory je bei Prag, die in der Barockzeit völlig umgebaut wurde. Lehner gibt den alten Grundriß. Das Quadrat hat 7·10 m lichte Weite, die Apsiden 4·22 m. Außer dem Grundriß hat sich der ganze Westteil erhalten mit einer in der ursprünglichen Höhe durch eine Konche überwölbten Apsis. Danach stellte Lehner die ganze Kirche wieder her. Mit 1·30 m dicken Mauern hob sich das Mittelquadrat über die seitlichen Konchen empor und trug ursprünglich eine Kuppel, wie man sie heute noch in einer dritten Kirche dieses Typus, in Řeznovice. erhalten sieht.

Dieser mährische Bau von Řeznovice, eine Peter-und-Paul-Kirche, ist fast unbeschädigt auf uns gekommen (Prokop I, S. 123, Fig. 153—155); es fehlt nur die vierte Konche an der Westseite, an deren Stelle wie durch Ausgrabungen unter dem jüngeren Langhause festgestellt wurde, ein quadratischer Vorraum lag[1]. Der Bau soll um 1109 errichtet sein. Er zeigt heute über dem Mittel-

Abb. 210. Vlňoves, Steinkirche.

quadrat eine flache Kuppel, wie Prokop, ein Kreuzgewölbe, wie Lehner sagt. Wahrscheinlich ist es jüngeren Ursprunges. Immerhin wäre wichtig, wenn darüber genauere Untersuchungen eingeleitet würden. Prokop nimmt an, daß die Doppelfenster des achtseitigen Tambours einst das Innere beleuchtet hätten. Wäre die Ansicht von Lehner richtig, daß das Kreuzgewölbe unter der Achteckkuppel alt ist, dann hätten wir den Fall wie in Finnland, wo in Kuppelräumen kein Oberlicht zu finden ist.

Sehr eigenartig ist ein letztes Beispiel dieses Bautypus in Böhmen, die Kirche von Vlňoves, die

1) Vgl. dazu Sv. Nikola in Nin oben S. 101.

Lehner S. 372 vorführt. Sie zeigt typisch den quadratischen Mittelraum, der sich nach den vier Kreuzarmen öffnet, hier nur nicht in der Form von Konchen, sondern in rechteckigen Ausbauten (Abb. 210, 211). Auch diese Kirche ist leider zerstört worden. Die Außenansicht, die Lehner gibt, zeigt den Mittelteil turmartig emporragend und überraschend gedeckt nicht mit einer Kuppel, sondern einst wohl mit einem Pfettendach zwischen den im Osten und Westen hoch in Giebeln aufsteigenden Wänden. Dadurch ist dem Äußern der Eindruck des reinen Zentralbaues genommen. Wie die Decke im Innern zu denken ist, darüber zeichnet Lehner nicht in den Grundriß ein, aber im Text, sagt er, da das Quadrat vor der Zerstörung nicht mehr das ursprüngliche Kreuzgewölbe gehabt habe, sei es mit einer flachen Decke versehen gewesen. Man vergleiche damit die altkroatische Kreuzkirche oben S. 77.

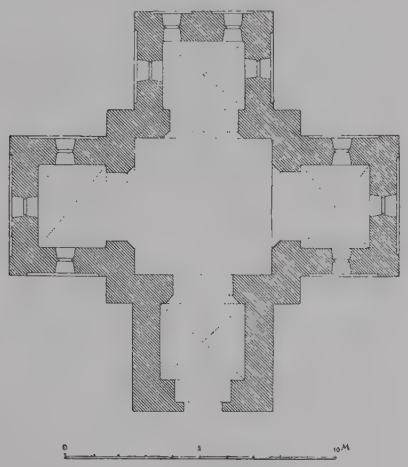


Abb. 211. Vlňoves, Steinkirche.

B. Typen der bei den Weslslaven nachweisbaren Holzkirchen.

Ich muß ausdrücklich bemerken, daß ich die Holzkirchen der Westslaven ebensowenig wie die vorromanischen Steinbauten aus eigener Anschauung kenne; vielmehr baue ich lediglich auf dem Arbeitsstoffe, der mir durch Veröffentlichungen zugänglich ist[1]. Die oben angeführten Werke von Grueber und Prokop bringen in späteren Abschnitten auch mehr oder weniger ausführliche Angaben über die Holzkirchen. Dazu kommen wertvolle Beispiele aus Schlesien, die ebenfalls seit längerer Zeit bekannt, aber noch weniger beachtet wurden, als die böhmisch-mährischen Denkmäler. Burgemeister z. B. in seiner zusammenfassenden Arbeit „Die Holzkirchen und Holztürme der preußischen Ostprovinzen" 1905, darunter auch Schlesiens, hat nicht bemerkt, daß gerade die ältesten Beispiele in Schlesien eine eigenartige Bauform beobachten lassen, die in Spuren auch in Mähren und Böhmen nachweisbar ist. Man muß abwarten, ob in der eben erscheinenden „Dějepis výtvarného umění v Čechách" von diesen Dingen gesprochen werden wird. Ich gehe nach den drei Ländern Böhmen, Mähren und Schlesien vor, ziehe aber ausschließlich die Blockbauten heran, lasse also die in Ständerwerk mit Bretterverschalung errichtete Kirche Maria unter den Linden in Braunau[2] bei Seite. Sie steht in den Ausläufern des Glatzer Gebirges, in dem 1866 noch einige kleine Holzkirchen bestanden, die Grueber 1871 nicht mehr fand.

Während ich mich bei den Steinbauten auf die Vorführung der Typen beschränken konnte, weil dafür die ausführliche Bearbeitung von Lehner vorliegt, muß ich bei den Holzkirchen die einzelnen Beispiele geben und selbst erst Ausschau nach nachweisbaren Typen halten.

1) Inzwischen ist 1927 von mir selbst ergänzend erschienen „Bielitz-Biala". Vgl. oben S. 5. Ich habe die Arbeit hier nicht aufgenommen, weil sie zu umfangreich ist. Sie hat im Wesentlichen nur bestätigt, was ich schon 1924 in der „Slavia" vorbrachte.

2) Mir sind die jetzigen Namen nicht bekannt. Es ist ein schwereres Arbeiten als in Finnland, wo finnische und schwedische Namen häufig nebeneinander bestehen.

a) Quadratische Bauten.

In Böhmen haben nach Grueber (S. 103) im Jahre 1830 noch 25 Holzkirchen im Inneren des Landes bestanden, die ausnahmslos verschwunden seien. Heute gäbe es noch welche an den Grenzen, darunter keine Pfarrkirche. Burgemeister zählt elf, Wesser, „Der Holzbau mit Ausnahme des Fachwerkes", Berlin 1903, zwölf Beispiele auf. Grueber (S. 3) anerkennt, daß der Holzbau seit urältester Zeit eine Hauptrolle gespielt habe, seit beinahe hundert Jahren aber verboten sei. Er meint den Hausbau, der im nordöstlichen Böhmen Blockbau, im Südwesten bis Budweis nach Tiroler Art, im Nordwesten im deutschen Fachwerk ausgeführt worden sei. Von „Holzkirchen" wird gern die Bartolomäuskirche von Kočí bei Chrudim (Grueber III, S. 143) genannt, die wegen ihrer Befestigung Beachtung verdient, aber in Holz ausgeführt nur einen Blockturm zeigt.

Besser steht es in Mähren, über dessen Holzkirchen 1911 Joh. Ullrich in den Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn XXIX 113 f. berichtet hat. Von 32 im 18. Jahrhundert nachweisbaren Holzkirchen seien noch 8 erhalten. Dazu macht Ullrich Mitteilungen über Abtragungen und Brände. Ich stelle an die Spitze die 1898 abgebrannte Kirche von Seitendorf bei Neutitschein. Sie wurde nach Grueber 1451, nach Ullrich 1448 gebaut und 1488 durch den Olmützer Weihbischof Andreas geweiht. Ullrich bringt noch eine alte Photographie. Ich gebe die Aufnahmen nach Prokop Fig. 608—609 (Abb. 212, 213). Ullrich beschreibt: „An das 10·43 m lange und 7·60 m breite Schiff schloß sich ein etwas schmäleres Presbyterium von 5·87 m Länge, das nach Osten im Sechsort (?) endete. Chor und Schiff hatten dieselbe Anordnung des Dachstuhles, der somit für beide einen gemeinsamen First ermöglichte." Der Steinturm war jüngeren Ursprunges. Um die Kirche, deren Außenwände mit Schindeln bekleidet waren, zogen sich seit-

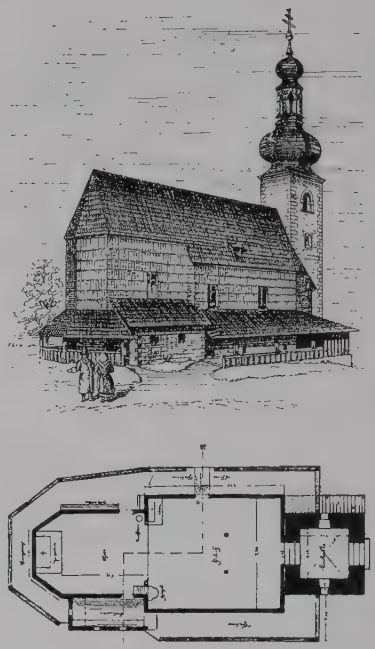


Abb. 212/213. Seitendorf, Holzkirche.

lich offene Holzgänge herum, in die nördlich auch die Sakristei eingebaut war. Der Gemeinderaum dieser Dorfkirche war also nicht ausgesprochen quadratisch. Über die Decke wird leider nichts berichtet. Der Apsisabschluß durch drei Seiten eines Achteckes ist bemerkenswert. Man vergleiche mit ihr die Kirche von Tannendorf, von der Grueber Fig. 616—617 Grundrißaufnahmen bringt. Sie hatte einen rechteckigen Chor; ihr Ursprung im 15. Jahrhundert ist fraglich.

Die Kirche in Tychau bei Frankstadt gibt A. L. v. Wolfskron in Maßaufnahmen (Abb. 214, 215)[1]. Er sagt von ihr, daß sie im Typus völlig übereinstimme mit Wietřkowice und Nesselsdorf. Ich gebe die Beschreibung nach Ullrich, der auch Photographien bringt. „Auf quadratischer Grundlage von 8 m Seitenlänge erhebt sich in Form eines Pyramidenstumpfes der hölzerne Turm, der in der Höhe des Dachfirstes eine über die Seiten-

1) Mitt. d. Zentralkommission III, 1858, S. 88, 89.

wände vorspringende Glockenstube trägt (Zwiebelabschluß jünger). Ebenso breit wie der Turm an seinem Fuße, dessen Unterbau eine geräumige,

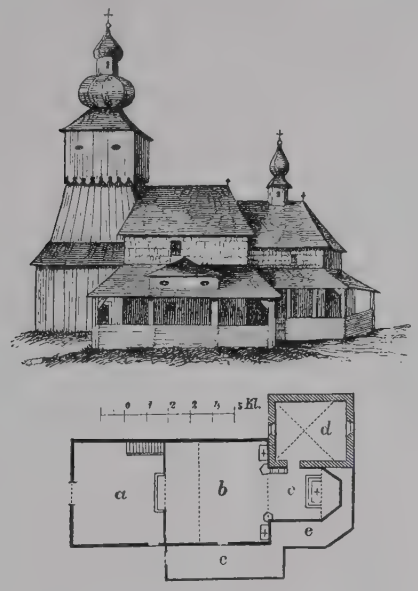


Abb. 214/215. Tychau, Holzkirche.

geschlossene Vorhalle bildet, ist das 9 m lange Schiff, an das sich das 5·60 m breite und 7 m lange Presbyterium mit drei Seiten eines Achteckes anschließt. Die Decke ist (5 m hoch) flach.“ Die Kirche ist außen mit Schindeln bekleidet und hat an der Südostseite einen Laufgang. Diese Nikolauskirche wurde 1520 durch den Olmützer Bischof Stanislaus Grafen Turzo erbaut.

Die Andreaskirche von Hodslavice (Hotzendorf) gibt in Maßaufnahmen Prokop Fig. 611—613 (Abb. 216—218). Nach Ullrich besteht sie „aus dem 6·32 m breiten, 7·26 m langen und 5 m hohen Schiffe, das einen Dachreiter trägt und einem 5·24 m breiten, 5·50 m langen und 6·18 m hohen, also höherem Chorraum. An diesen stößt ein 3·04 m breites und 4·10 m langes Seitenschiff, mit einer Empore überbaut und nach seiner ganzen Breite mit dem Presbyterium in offener Verbindung. Das Seitenschiff sowie die gegenüberliegende Sakristei sind spätere Zubauten, durch welche der einst rings um die Kirche laufende

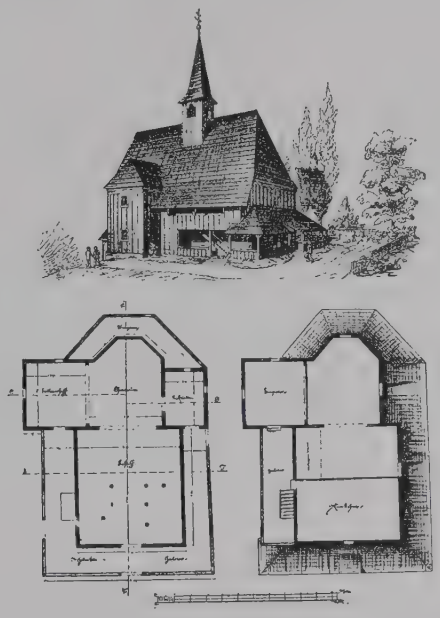


Abb. 216/217. Hodslavice, Holzkirche.

Umgang durchschnitten worden ist. Sie wurde 1551 erbaut und ist des besseren Schutzes wegen ringsum mit senkrecht gestellten Brettern verkleidet (heute weiß übertüncht).“

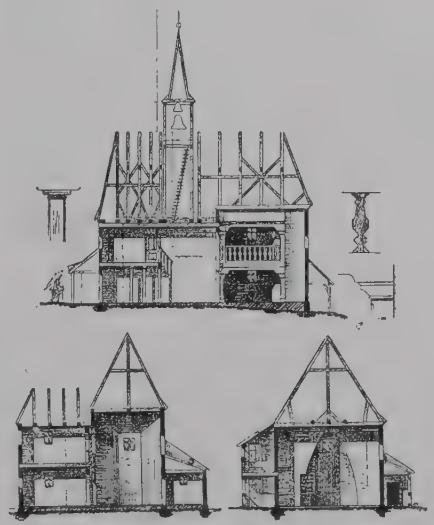


Abb. 218. Hodslavice, Holzkiche.

Ich begnüge mich mit diesen Beispielen aus Mähren, die also alle ein nahezu quadratisches Schiff zeigen. Das reine Quadrat kommt um so häufiger in Schlesien vor. Dort sind die meisten

Abb. 219. Smograu, Holzkirche.

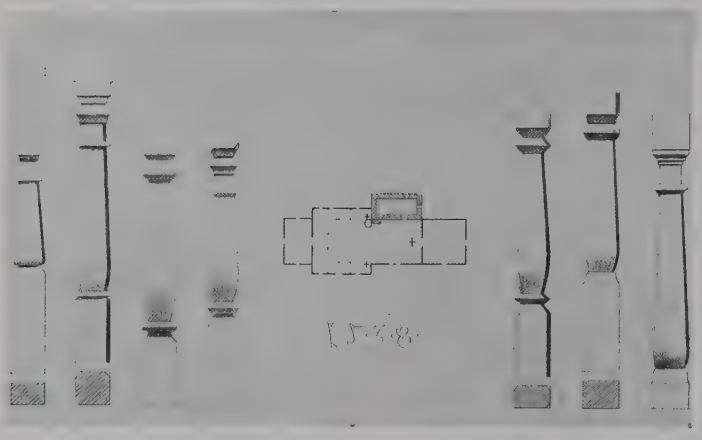


Abb. 220. Smograu, Holzkirche.

Holzkirchen nachweisbar. Das Visitationsprotokoll von 1679 und die Aufnahmen von Burgemeister dienen überdies als gute Führer. Die angeblich ältesten Bauten sind schon 1852 und 1856 von der Erbkamschen Zeitschrift für Bauwesen veröffentlicht worden, allerdings unter Angabe märchenhafter Entstehungszeiten. So sollte die Kirche von Smograu (bei Namslau) laut Überlieferung 960 erbaut sein. Burgemeister nennt sie Schmorgrau und sagt, sie sei 1860 abgebrannt. Es befanden sich darin Bischofsgräber von 983, 1005, 1027 und 1036. Man wird der Sache notwendig nachgehen müssen. Aufnahmen sind in der Zeitschrift für Bauwesen 1856 zu S. 356 auf Blatt 46 gegeben (Abb. 219, 220). Die Beschreibung dazu von Cuno lautet im Auszuge: „Das Äußere der eigentlichen Kirche nebst Chor ist wohlerhalten in dunkelbrauner Farbe, von schwachem Schrotholz aufgeführt, aber ohne alle Verzierung, auch selbst ohne alle Vorresp. Umbauten und Gänge, wie sie bei den Kirchen aus dem Jahre 1200 um Ratibor (davon später) sich finden. Wahrscheinlich ist, daß solche Hallen früher vorhanden gewesen. An den Außenwänden bemerkt man nämlich Spuren von Einschnitten und Löchern im Holzwerk von Streben und Querriegeln. Die in der Ansicht und im Grundriß gezeichnete Tür war früher wahrscheinlich der Haupteingang, ist aber jetzt vernagelt und der Eingang durch die Vorhalle. Der Turm besteht aus einem Holzgestell mit Bretterverkleidung. Die Bedachung ist von Schindeln. Eigentümlich und abweichend von allen ähnlichen Holzkirchen jener Zeit (?) ist hier die Stellung des Turmes in der Hinterwand des Chores hinter dem Hochaltar. Eine alte ganz einfache Tür mit der altgotischen Inschrift 1538 führt aus der Kirche in den Turm. Die Sakristei ist später gebaut und überwölbt worden.“ Das Innere ist ganz entstellt.

„Das Interessanteste und Originellste an der ganzen Kirche dürften die überaus unbedeutenden und geringen Dimensionen derselben sein, was zugleich der beste Beweis für die Kind-

Abb. 221. Syrin, Holzkirche: Ansicht.

heit der damals in der Entstehung begriffenen Bauweise und Religion abgibt. Die Kirche ist 25 Fuß lang, 23 Fuß breit, 13 Fuß hoch, die Altarnische 17 Fuß breit, 20 Fuß lang und 11 + 5 Fuß hoch. Das kleine Chor (Orgelchor) ist gar nur 5 Fuß hoch und kann man nur mit gebücktem Kopfe darunter stehen. Die Stützen des Orgelchores sollen, wie man erzählt, ebenfalls nur mit dem Beil und mit der Säge bearbeitet sein. Die Zeichnung gibt die noch vorhandenen Stützen nach genauer Aufmessung an, welche fast alle verschiedene Form haben. Einige derselben sind jedenfalls aus späterer Zeit.“ Man sagte damals, „Smokrau“ (Ort des Götzen Smok) sei die Hauptstadt Schlesiens und die beschriebene Kirche die älteste Kirche Schlesiens gewesen.

Schon 1852 brachte die Zeitschrift für Bauwesen, Sp. 212, Bl. 44, die Kirchen von Syrin und Lubom bei Ratibor, angeblich 1204/05 datiert. Burgemeister stellt diese Zeitangabe richtig, Syrin sei zuerst 1305, dann 1510 erbaut, Lubom 1516. Syrin zeigt (Abb. 221, 222) ein quadratisches Schiff und „eingezogenen geraden Chor. Durch flache Tonnen mit seitlichen wagrechten Anläufen überwölbt. Unter den Fenstern des ganzen Baues Flugdach, das am Chor weiter ausladet. Anfänglich ohne Turm mit Spitzdachreiter. Geböschter Westturm mit vierseitigem Zeltdach, später etwas seitlich aufgebaut. Bemerkenswert sind die etwas vorkragenden Nasen der Dächer.“ Von Lubom (Abb. 223, 224), das ebenfalls quadratischen Hauptraum hat, sagt Burgemeister in der Beschreibung S. 72: „Eingezogener gerader Chor. Ringsum Umgang. Abseits stehender geböschter Turm mit überhängendem senkrechten Glockengeschoß. Auf dem vierseitigen Zeltdach eine Barockhaube.“ Cuno sagt von diesen beiden und der Kirche von Bosatz, daß sie aus überaus starken Eichenholzstämmen im Blockverbande erbaut und mit Schindeln eingedeckt

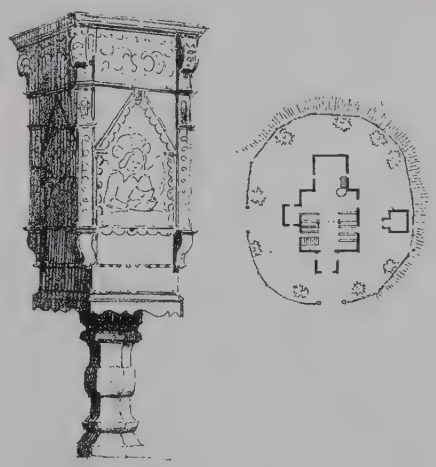


Abb. 222. Syrin, Holzkirche: Kanzel und Grundriß.

und bekleidet seien. Die inneren Räume wären meist so klein, beengt und nur mit wenigen Sitzplätzen versehen, daß ein großer Teil der Kirchengänger rings um die meist erhöht ge-

Abb. 223. Lubom, Holzkirche: Ansicht.

legene Kirche lagern oder im Laufgange geschützt stehen müsse. Dieser halte zugleich den Traufschlag von dem Holzwerke. —

Ich habe diese einschiffigen Blockbauten in die Gruppe „Quadratische Bauten“ zusammengefaßt, trotzdem einige wie im Steinbaue nur dem Quadrate nahekommen. Man nehme nun das Werk von (Wiggert und) Burgemeister, „Holzkirchen und die Holztürme der preußischen Ostprovinzen“, zur Hand und blättere seine Aufnahmen auf 39 Tafeln durch und wird ausgezeichnete Beispiele gerade des rein quadratischen Typus finden, so in Pleß, Rogau, Bauchwitz, Ponischowitz, Mikluschütz-Beuthen, St. Rochus Rosenberg, Nierder Belk, Georgenberg und Herzoglich Zawada (Abb. 225). Burgemeister sagt S. 5, das Kirchenschiff sei ein rechteckiger Baukörper, vom Geviert bis zum langgezogenen Rechteck kämen alle Verhältnisse vor. So zeige die Kirche in Rogau ein annäherndes

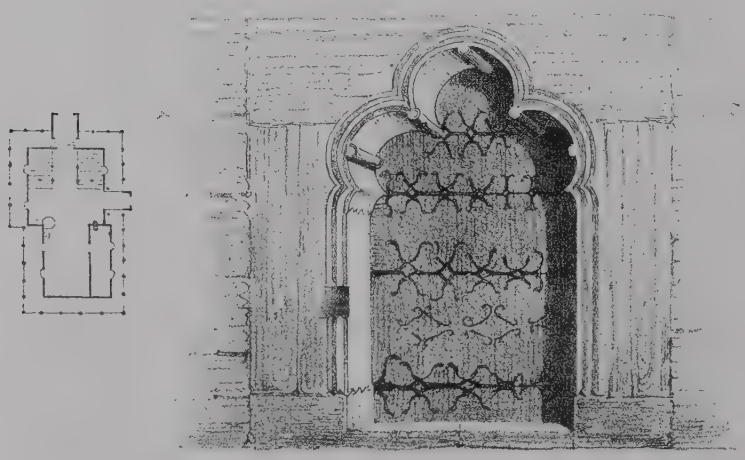


Abb. 224. Lubom, Holzkirche: Grundriß und Tür.

Abb. 225. Herzoglich Zawada, Holzkirche.

Quadrat von rund 6·50 m Seite, die jetzt abgebrochene Kirche in Brinnitz habe dagegen bei 6·20 m Breite eine Länge von 17·50 m.

eingezogen sind. Der Chor in gleicher Breite mit dem Schiff bildet in diesen Gegenden die Ausnahme (vgl. Burgemeister S. 5). Dieser schmälere Chor ist entweder gerade oder aus drei bzw. fünf Seiten eines Achteckes abgeschlossen, seltener sind drei Seiten eines Sechseckes genommen.

Diesen Holzkirchen aus Böhmen, Mähren und Schlesien reihen sich die ungeheuer zahlreichen Beispiele aus Polen an, von denen ich im Anschluß an die Beispiele in meiner eigenen Heimat Bielitz-Biala (heute Bielsko-Biała) eine Vorstellung zu geben suchte. In ihnen überwiegt das Quadrat derart, daß die anderen Bauarten als Ausnahmen gelten können. Sie alle haben das Sparrendach und öfter Tonnendecke. Ich gebe Abb. 226 zwei Außenaufnahmen, die eine von der Kirche von Komrowitz bei Bielitz-Biala, die jetzt nach Krakau übertragen werden soll — besser sie bliebe am Orte und nähme ein Hei-

Abb. 226. Holzkirchen: *a*) Komrowitz, *b*) Alt-Saybusch.

Die vorgeführten Holzkirchen sowie alle die, die man sonst z. B. bei Burgemeister veröffentlicht findet, zeigen östlich Apsiden, die gegen das Schiff

matmuseum in sich auf —, die zweite aus Alt-Saybusch, beide mit quadratischem Gemeinderaum, Umgang und Turm.

Über allen diesen quadratischen bzw. rechteckigen Bauten liegt in der Richtung von West nach Ost ein Sparrendach, das heißt es tritt in der Werkart insofern eine Änderung ein, als nun nicht mehr der Blockverband der Wände fortgesetzt, sondern der Ständerbau dafür eintritt.
Was die Deckenbildung anbelangt, so haben wir außer den oben mitgeteilten Beschreibungen noch die ausdrückliche Angabe von Burgemeister S. 10, daß die meisten jetzt noch vorhandenen Holzkirchen mit gerader Decke überdeckt seien. Doch seien Holzdecken in gewölbter Form von alters her außerordentlich beliebt und bildeten wahrscheinlich die Urform. Wenn nicht die ganze Kirche, so sei oft der Chor bogenförmig verschalt. Alles das wird wesentlich ergänzt durch meine Arbeit über Bielitz-Biala.

b) Konchenquadrate.

Eine der mährischen Kirchen besitzt eine, wie schon Ullrich bemerkt, von sämtlichen Kirchen dieser Gegend abweichende Grundrißanlage, die Kirche von Velké Karlovice (Abb. 227 nach Prokop Fig. 614/15). Im Jahre 1752 errichtet, zeige sich an diesem Bau „der Einfluß der im 18. Jahrhundert beliebten Zentralbauten". Die Kirche hat die Form eines griechischen Kreuzes. Die Ecken der vier Kreuzarme und der Vierung sind abgestumpft. Über der letzteren erhebt sich ein achtseitiger Dachreiter. Durch die Durchkreuzung der Arme entstehen Schiff, Querschiff und Presbyterium. In den zwischen letzteren und dem Querschiffarm ostwärts gelegenen Ecken sind zwei kleine Anbauten angeordnet. Umgänge fehlen gänzlich. Drei Eingänge, alle westwärts angelegt, führen in der Kirche, der eine in das Schiff, die übrigen zwei in die Kreuzesarme. In späterer Zeit wurde der Kirche bei dem Haupteingang ein als Windfang dienender Vorbau hinzugefügt. An den Außenseiten sind die Wände mit großen Schindeln verwahrt, im Innern aber mit weißer Ölfarbe angestrichen. Der Bau ist 22·28 m lang, 20·50 m breit und im Lichten 7 m hoch. Die Kirche soll aus den an Ort und Stelle gerodeten Bäumen von den Pfarrkindern selbst, die mit ihrer Arbeit am 1. Mai 1752 begannen, errichtet worden sein. Am 15. August wurde in ihr die erste Messe gelesen. Mit ihr ist zu vergleichen im Typus die Kirche von Kesmark in der Slovakei, über die man mein „Bielitz-Biala" nachlesen möge.

Abb. 227.
Groß-Karlowitz:
Holzkirche:
Ansicht und Grundriß.

II. Wesen.

Wir treten nun in einen planmäßigen Vergleich der Stein- und Holzkirchen ein, um festzustellen, ob zwischen den erhaltenen vorromanischen Stein- und den späten Holzbauten die Möglichkeit eines Zusammenhanges bestehe bzw. welche Herkunftsmöglichkeiten sonst durch Vergleich mit anderen Kunstkreisen ermittelt werden könnten.
Ganz allgemein verbreitet ist die Meinung, die Holzkirchen seien einfach Nachahmungen der Steinkirchen. Was Dietrichson einst darüber gesagt hat, wird in Finnland ebenso wie von Burgemeister und jetzt von Birnbaum und Zaloziecký

nachgeplaudert. Eine gerechte Untersuchung ist nie geführt worden. Hat wirklich der Holzbau längst alle Spuren einer zusammenhängenden Eigenentwicklung im Norden verloren, oder war eine solche gar überhaupt nie vorhanden? Da die Bejahung einer selbständigen Holzbaukunst — wie jeder dunkel empfindet — die weitgehendsten Folgen für den Aufbau der heute noch immer gültigen Kunstgeschichte nach humanistischer Auffassung hätte, so läßt man die heikle Angelegenheit gerne ruhen. Ich denke, es wäre besser, wissenschaftlich ehrlich Stellung zu nehmen.

1. Rohstoff und Werk.

A. Steinwerk.

Die ältesten erhaltenen čechischen Kirchen sind Steinkirchen. Unter Steinkirchen verstehen wir im weiteren Sinne nicht nur solche, die in Stein gebaut sind, sondern auch solche aus gebrannten Ziegeln. Aber nicht so sehr auf diesen Unterschied kommt es hier an, als darauf, ob die wirklich in Stein ausgeführten Bauten in Bruch- oder Feldsteinen (Findlingen) erbaut sind oder in Quadern. Meine Erfahrungen bei den Skandinaviern, Finnen und Kelten führen darauf, daß in der Zeit, in der wohl das Christentum angenommen, noch nicht aber die römische Kirche durch ihre Bischöfe und Mönche auch im Bauen mächtig wurde, der gewöhnliche Feldstein- oder Findlingsbau vorherrschend war. „Opere romano" bauen, wie Kosmas für den Bau der Burg Boleslavs II. bezeugt, heißt in Quadern bauen (für Böhmen kommt die Frage, was daneben „manu gotica" — bauen heißt, nicht in Betracht). Von der Martinskapelle auf dem Vyšehrad sagt Lehner, sie sei aus Weißenberger Tuffstein in regelmäßigen Schichten erbaut. Alle diese Dinge müssen jetzt erst im einzelnen genau untersucht werden.

Jeder kennt den Streit, der sich um die von G. Semper in seinem Werke „Der Stil" vorgetragene Auffassung entsponnen hat, ob Rohstoff und Werk, dazu der Zweck maßgebend auf die Kunstform einwirkten. Das Für und Wider ordnet sich sofort, wenn man den Gegensatz von Nord-, Süd- und Mittelgürtel in der Kunstentwicklung vor Augen hat (Mannus XX, 1928) und der Zeit, die nach der Eroberung des Nordens durch den christlichen Mittelgürtel in der Bildenden Kunst liegt, jene Gesinnung entgegenstellt, die im Norden herrschte, als er noch auf sich selbst gewiesen war.

Lehner spricht die ältesten erhaltenen Steinbauten für romanisch an wohl deshalb, weil bisweilen ihre Ausstattung die typisch romanische mit Rundbogen u. dgl. ist. Sobald wir aber anfangen, Bauform und Ausstattung auseinanderzuhalten in dem Sinne, daß sehr wohl — man denke an die Renaissance — die Ausstattung ganz wo anders herstammen kann als die Baugestalt, werden die Zweifel daran wachsen, daß der Kreis und das Quadrat im Grundriß überhaupt als „romanisch" angesprochen werden dürfen. Es ist für mich allmählich zur Gewißheit geworden, beide Formen für älter als die romanische Längskirche anzusehen, und zwar führt schon die einfache Wesensbetrachtung darauf, den Rundbau aus dem Steinwerk herzuleiten, den Quadratbau aus dem Holzwerk.

Den Beweis dafür, daß der Rundbau aus Bruch- und Feldsteinen tatsächlich (wie sonst aus Lehm u. dgl.) aus diesem Rohstoffe herstammt, erbringt die Mittelmeerkunst. Die Italiener haben noch im Weltkriege in den Alpen Rundbauten aus Stein auf dem gleichen Fels-Waldboden errichtet, auf dem ihre Gegner einige hundert Schritte gegenüber rechtwinkelig in Holz bauten. Wenn das Rund wie bei den Čechen im Kirchenbau überhaupt typisch vorkommt, so entsteht die Frage, ob nicht die Verwendung des Steines an sich längst vor der Verwendung am christlichen Kirchenbau in einer anderen Zweckgestalt, etwa dem Wehrbau, üblich war und von

dort übernommen wurde. (Vgl. darüber vorläufig oben S. 73.)

Man kann wohl mit Sicherheit nur eines sagen, daß wie das Holz die Rundform ausschließt, der Stein sie ermöglicht. Bei solchen Fragen ist freilich die Voraussetzung der einfachsten Form als am Anfange stehend lediglich Annahme. Die Maschinentechnik beweist das Gegenteil als zu Recht bestehend, daß nämlich die einfachste Lösung auch erst das Endergebnis sein kann. Beim Rundbau in Stein müßte noch sonst ein Anstoß vorgelegen haben. Ob das nun die bessere Verteidigungsfähigkeit des Rundes oder die gegebene Eindeckungsmöglichkeit durch die aus dem Zylinder naturgegeben herauswachsende Kuppel oder endlich irgendeine Bedeutungsvorstellung war, vielleicht im Zusammenhange mit dem ursprünglichen Höhlenbau des Südens, das zu überlegen wird Zeit sein, wenn erst einmal weitere Untersuchungen vorliegen und der behauptete Ursprung des Rundes bei den Čechen aus dem Byzantinischen abgewiesen ist (davon unten).

Lehner hebt an den Rund- und Quaderbauten Unregelmäßigkeiten hervor und erklärt sie mit Recht daraus, daß die heimischen Maurer, die nicht nach Plänen arbeiteten, den Grundriß unmittelbar auf den geebneten Baugrund auftrugen. Ich kann diese Tatsache aus meiner Erfahrung, insbesondere von Finnland und Dalmatien (S. 77) her, nur bestätigen. Gewiß kommen Unregelmäßigkeiten selbst im Mittelmeerkreise und auch im romanischen Kirchenbaue vor; aber dieser Mangel bildet die Regel doch nur in den Bauten der aus dem Norden nach dem Süden vorstoßenden Germanen oder der aus dem Osten nach dem Westen gezogenen Goten und Slaven, wie denn überhaupt (z. B. auch bei der Kuppel) die Arbeit der griechischen, römischen, byzantinischen und später der abendländischen Kunst sich bisweilen lediglich auf das mathematisch genaue Durcharbeiten und Vergrößern der im Osten und Norden gefundenen, dort klein, unregelmäßig und sehr bescheiden ausgeführten Bauformen beschränkt.

B. Holzwerk.

Die ältesten erhaltenen Holzkirchen sind die norwegischen. Sie zeigen eine ganz andere Bauweise als die ältesten erhaltenen westslavischen — nur Braunau zeigt Ständerbau —, indem sie in Stabwerk und nicht im Blockbau errichtet sind. Immerhin sei erwähnt, daß auch sie — ich habe schon entgegen Dietrichson in meinem „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ darauf hingewiesen[1] — vom Quadrat ausgehen. Bei den Westslaven handelt es sich um den Blockbau. Er unterscheidet sich sehr wesentlich vom west- und südeuropäischen Fachwerkbau.

Von Finnland bis in den Balkan ist im Holzbau Blockwerk allein herrschend. Diese Tatsache gilt nicht erst für heute und gestern, sondern sie war schon gültig in jener Zeit, über die uns lediglich griechische und römische Schriftsteller Nachricht geben. Ich habe in meinem Armenienwerke versucht, die Bedeutung des Blockbaues für die Entstehung des Kuppelbaues nachzuweisen. Damals hat es sich um Vorgänge gehandelt, die in vorgeschichtlicher Zeit eine große Rolle spielten. Heute habe ich es mit Möglichkeiten zu tun, die in der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends auftauchen. Darüber wird mein Buch über „Die Stellung Finnlands in der Kunstgeschichte“ Ausführliches bringen. Man ziehe vorläufig die zahlreichen Werke über den Blockbau heran, die bereits genannt wurden, vor allem das gerade über die Holzkirchen der Westslaven handelnde Werk von Burgemeister. Das Buch von Wesser „Der Holzbau“, gibt kurz Auskunft über das Block- und Ständerhaus. Ich hole hier nach, was ich schon oben in dem Abschnitte über Osteuropa hätte behandeln sollen.

1) Vgl. jetzt auch S. Lindquist, Fornvännen 1923, der mein auch im Schwedischen erschienenes Buch nicht zu kennen scheint.

Wenn wir auf Grund der Beobachtungen an ältesten westslavischen Stein- und jüngeren Holzkirchenbauten das Quadrat als ursprünglich verbreitetste Bauform in Holz annehmen, und als Erklärung dafür die im Rohstoff liegende Nötigung durch die zur Verfügung stehende Durchschnittslänge der Baumwalzen anführen, so ist dagegen ein Einwand von seiten der Werkarbeit nicht vorzubringen. Bei Feststellung eines aus Blockwänden aufzurichtenden Raumes handelt es sich naturgemäß um die Unverrückbarkeit der Wände. Falls die Wandlänge das durch die Blocklänge gegebene Ausmaß nicht überschreitet, wird diese Unverrückbarkeit durch die Überblattung der Balkenenden an den vier Ecken bewirkt. Überschreitet dagegen die Wandlänge die mögliche Blocklänge, so tritt der Zwang ein, in der Längsrichtung zu stückeln. Dadurch erleidet die Unverrückbarkeit der Wand eine Beeinträchtigung, die entweder zur Aufgabe des Blockbaues oder zu Auskunftsmitteln, wie man sie im Hausbau der Schweiz in der Einfügung von Zwischenwänden, im Kirchenbau Finnlands durch die eigenartigen Blockpfeiler oder den Übergang zum Kreuzbau zu erzielen suchte. Mir will scheinen, daß bei den Westslaven noch deutlich die ursprünglich im Blockbau herrschende quadratische Gestalt zu erschließen ist und die „quadratischen" Steinkirchen deutlich den Anschluß an die zur Zeit der Errichtung der ersten kleinen Kirchen noch in voller Blüte stehende Blockbaukunst erkennen lassen. Den gleichen Schluß mußte ich schon oben S. 135 ff. für die altkroatischen Kirchen ziehen.

2. Zweck.

Die ältesten Steinkirchen der Čechen sind so klein, daß sie neben den stolzen Bauten der romanischen und gotischen Zeit verschwinden und deshalb wie die Kirchen der Altkroaten, die mit zum Teil noch kleineren Bauten anfangen, wenig Beachtung fanden. Ähnliches gilt von den Holzkirchen. Diese Tatsache wird von einiger Bedeutung sobald man frägt, ob denn der Zweck dieser Steinbauten und der einst neben ihnen in breiter Schicht vorauszusetzenden Holzbauten von vornherein derselbe gewesen sei, den später die romanischen Kathedralen und Quaderkirchen in Längsform hatten. Der Zweck der Kirche des hellenistischen Typus, der Basilika, war von vornherein, Versammlungsraum der Gemeinde und zugleich Haus Gottes zu sein. Die „romanische" Kunst folgt der gleichen Zwecksetzung. Gilt sie aber auch schon für den vorromanischen Kirchenbau des Nordens, bevor noch die altchristliche Basilika auf ihn übertragen wurde? Mit dieser hat zweifellos weder der runde Stein- noch der quadratische Holzbau etwas zu tun. Wir werden einen Weg zur Beantwortung der Zweckfrage betreten, wenn wir nach der Art von Zweckbau der heidnischen Zeit fahnden, wie er für die Übernahme in den bodenständigen Kirchenbau (rund oder quadratisch) maßgebend gewesen sein könnte.

Für den runden Steinbau kommen Gattungen in Betracht, die auch später ganz allgemein gern an ihm festhalten, der Grabbau und der Wehrbau. Das Taufhaus mag als Übergangsform genannt werden. Der runde Grab- und Denkmalbau trägt eine im Mittelmeerkreise besondere heimische Bauform bis in die Kaiser- und christliche Zeit hinein. Man könnte daher geneigt sein, Lehner zuzustimmen, wenn er das Aufkommen der runden Steinkirchen bei den Čechen mit Byzanz zusammenbringen möchte; es würde sich dann um die Herübernahme einer fertigen Kirchenbauform aus dem Süden handeln. Hier erwäge ich zunächst ganz unabhängig von dieser, wie sich zeigen wird, auf einer Schriftquelle beruhenden Annahme die andere Möglichkeit, die des bodenständigen Ursprunges aus einem anderen Zwecke heraus. — Zuerst muß gesagt werden, daß der runde Steinbau im Norden weder für den Tempel- noch für den Grabbau bezeugt ist.

Anders der Wehrbau. Ich muß der Rundkirchen in Bornholm und im übrigen Skandinavien gedenken, die ganz unmittelbar an den Wehrbau anschließen (S. 74). Wenn übrigens das Wort „Kostel" für Kirche wirklich auf Castellum zurückzuführen ist, dann wäre ja die Gleichung auch für die Baugestalt naheliegend. Wir kommen dann vom Wehrbau in Stein ebenso auf die runden Steinkirchen, wie vom Hausbau in Holz auf die quadratische Holzkirche. Einen Versuch, den Ursprung aus dem Wehrbau darzulegen, hat G. Stumpf („Die bauliche Entwicklung der Holzkirchen in Schlesien" in der Zeitschrift „Das Kuhländchen", IV, 1923, S. 159 f.) gemacht. Indem er sich auf die schriftlichen Quellen (1243 die aus Tannenholz aufgeführte Burg von Leobschütz u. a., dazu die Stadtsiegel von Odrau) bezieht, meint er, bei den meisten schlesischen Holzkirchen sei ein gewisser Zusammenhang mit den hölzernen Wehrtürmen nicht von der Hand zu weisen. Stumpf versucht dann die Entwicklung von Turm und Kirche zur Einheit darzulegen. Ich möchte mehr Gewicht legen auf den erhaltenen Einzelfall der Kirche von Vlňoves und sie für den Zusammenhang mit dem Wehrturm vergleichen mit anderen Beispielen dieser Art im Norden. Die Belege sind vor allem im schwedischen Sigtuna zu finden. (Vgl. meine Besprechung von Cornell, „Sigtuna och gamla Uppsala" in den Monatsheften für Kunstwissenschaft XIV, 1921, S. 269.) Doch will ich auf den Turm als Wehranlage und seinen Zusammenhang mit der Kirche hier nicht eingehen; man lese nach, was Burgemeister, S. 28, dazu sagt. Die Hauptsache scheint mir die ursprüngliche Wehrhaftigkeit der kleinen Landkirchen, die erst eine andere Gestalt, den von der Kirche geforderten Längsbau, zuletzt mit auf die Apsis zuleitenden Stützen annehmen, als Bischöfe und Klöster nicht mehr allein ein bescheidenes Haus Gottes und der Gemeinde, sondern in erster Linie Repräsentationsbauten schaffen wollten.

Die Apsis gehört von vornherein zum Typus der westslavischen Kirche. Daß es auch anders sein kann, sieht man in Finnland. Nun hat Lehner bei den quadratischen Kirchen nur um der Apsis willen vier Typen geschieden, obwohl es sich im Grunde nur um einen Kirchentypus, eben den quadratischen, handelt. Die Frage der Apsisbildung hängt nicht erst mit dem Zweck, der Apsis, sondern schon mit den durch die beiden Rohstoffe Holz und Stein naturgegebenen Lösungen für Raumabschlüsse zusammen. Davon später.

3. Gestalt.

Bezeichnend ist, daß in Stein zuerst der runde und annähernd quadratische Bau vorkommen, nicht ausgesprochen der Längsbau allein, und in Holz eine ältere Schicht des quadratischen Grundrisses greifbar erscheint. Es besteht die Möglichkeit, daß der Rundbau seine Herkunft im Stein, das Quadrat seine Herkunft in Holz habe, der Längsbau dagegen sein Auftreten nicht dem Rohstoffe an sich, sondern einer bestimmten Zweckforderung verdankt, von der eben die Rede war. Die Gestaltfrage geht, soweit die vorromanische Kunst der Westslaven in Betracht kommt, im wesentlichen darauf aus, festzustellen, ob für das Rund und das Quadrat wirklich ganz unzweideutig fremde Einflüsse deutlich werden. Lehner ist von ihnen fest überzeugt; er sieht seine Typen von außen angeregt und dann erst auf dem böhmischen Boden heimisch werden.

A. Die runde Baugestalt.

Lehner leitet sie aus dem Byzantinischen her; durch einen Willensakt, von dem noch zu reden sein wird, sei der Rundbau von dem byzantinischen Missionär Method auf Böhmen gleichzeitig mit dem christlichen Glauben übertragen worden. Zwar bilde ein rundes Schiff mit einer halbrunden Apsis an sich kein wesentliches Merkmal der byzantinischen Zentralbauten, es gehöre aber

auf jeden Fall die Laterne, die aus der Mitte des Kreises emporsteigt, zu den architektonischen Elementen des byzantinischen Stiles.

Die Rotunde kommt da vor, wo in Stein (oder Schlamm) gebaut wird. Daß die byzantinische Kunst davon etwa mehr als andere Länder Gebrauch machte, ist nicht richtig, im Gegenteil, gerade von dort setzt sich in Europa eher die Kuppel über dem Quadrat im Gegensatz zu der im Römischen vorherrschenden Kuppel über dem Rund und Oktogon durch. Und was die sogenannte Laterne anbelangt, so zweifle ich, daß sie überhaupt zum alten Bestande der Rotunde gehöre. Ich weiß vom „Tambour", der Fenstertrommel, die unter der Kuppel sitzt, und habe ihren Ursprung im Armenienwerke besprochen; aber von einer Laterne, die über der Kuppel sitzt, weiß ich im Altbyzantinischen nichts. Entweder ist also dieser Aufsatz über der altböhmischen Rotunde anderen Ursprunges oder er ist überhaupt erst in späterer Zeit auf die innen dunklen Rundkirchen gesetzt worden.

Bezeichnend sind die Parallelen für die westslavischen Kirchen bei den Südslaven. In Dalmatien kommt der Rundbau ebenso in vorromanischer Zeit vor wie in Böhmen und Mähren. Ich will nicht von dem Großbau von S. Donatus in Zadar sprechen, sondern von den einfachen kleinen Kirchen, die wie auch in Böhmen keine Mittelstützen haben. Die Dinge müssen erst im Zusammenhange bearbeitet werden. Ich nenne vorläufig nur die kleine Rundkirche S. Maria auf dem Berge in Vis (Lissa) von 5·10 m Durchmesser (S. 69) und die ursprüngliche Tryphonkirche in Kotor. Es könnte sein, daß wir an dem Rundbau als einer ursprünglich allgemein, auch bei den Slaven üblichen Bauform achtlos vorbeigegangen sind. (Vgl. zu der Frage auch Bulić in den Studien zur Kunst des Ostens, Strzygowski zum 60. Geburtstage, S. 141, ferner Šišić, Geschichte der Kroaten, S. 159, nach Porphyrogenitus.)

Noch etwas Besonderes spricht an den altböhmischen Rotunden für nordischen Ursprung, der bisweilen (besonders im Grundriß der Apsiden) zu beobachtende Hufeisenbogen (Abb. 204). Er kommt in Byzanz nicht vor, ist aber bei allen mit dem Norden zusammenhängenden Kunstströmen häufig. So greift er von Iran nach Vorderasien über, dringt mit den Germanen nach Spanien vor, ebenso durch den Islam, und findet sich in karolingischen Bauten ebenso wie in Dalmatien und den Holzbauten Norwegens; nur in Italien ebensowenig bzw. höchstens als Ausnahme wie in Byzanz. Man möchte daher annehmen, daß er auch bei den Westslaven nordischen Ursprunges sei.

B. Die quadratische Baugestalt.

Diese Gestalt ist über dem Längsbau so gut wie übersehen worden. Und doch taucht sie fast überall vor diesem auf, scheint erst durch ihn verdrängt worden zu sein. Nachdem oben die Möglichkeit aufgezeigt wurde, daß das Quadrat die ursprüngliche, in der Natur des Holzes liegende Bauform der Blockkirchen sein könnte, ist nun die andere Seite der Frage zu prüfen, ob nicht fremde Anregungen zur Vorliebe der Westslaven für diese Baugestalt geführt haben könnten, sowohl in Stein wie in Holz.

Lehner leitet diesen Typus aus dem Romanischen her. Indem er die drei Typen, den runden, rechteckigen und zentralen (S. 373) nebeneinanderstellt, sagt er vom rechteckigen Typus mit all seinen verschiedenen Apsidenformen (Abb. 2 bis 5), daß sie sich insgesamt an die Auffassungen der westlichen Architektur hielten, indem sie direkt ohne jeglichen fremden Einfluß aus dem Boden der romanischen Architektur hervorgegangen seien: „Sie sind die Frucht römischer Bildung". Ich würde nicht widersprechen, wenn es sich um einen besonderen Typus des Längsbaues, die Basilika, oder auch nur um einen Längsbau mit Säulen, etwa die Hallenkirche, handelte; bei

dem einfachen Rechteck ohne jede Mittelstütze sehe ich gar keinen Zwang, von vornherein römische Anregung vorauszusetzen, selbst dann nicht, wenn der Rundbogenfries und andere „romanische" Anzeichen vorliegen. Aber ich will zunächst auf die Ausstattung gar kein Gewicht legen: der Einraum ohne Stützen, insbesondere wenn er sich offensichtlich dem Quadrat nähert, muß in keiner Weise vom Süden oder Westen abhängig sein. Ich kann überall beobachten, daß er vorromanischen Ursprunges ist. Die Brüder Mokłowski haben ähnlich wie Dietrichson für den Stabbau in Norwegen eine verkehrte Entwicklungsreihe aufgestellt, weil diese drei Forscher die grundlegende Bedeutung des Quadrates nicht erkannten. Das hat für den Blockbau schon Obminski in den Sprawozdania richtiggestellt[1]. Man betrachte Bauten wie die der Ukraine (oben S. 49 ff.), denen ich einen Bau wie die Kirche von Ploske in Karpathorußland, Abb. 228, anreihe: Quadrat reiht sich da an Quadrat.

Wenn sich schon das Rund als möglicherweise für den Steinbau ursprünglich hinstellen läßt, so darf man mit viel mehr Recht das Quadrat als am Anfange des Blockbaues stehend betrachten. Jedenfalls ist es, wie gesagt, die in der Natur dieses Baustoffes gegebene, möglichst einfache und zweckmäßige Bauform deshalb, weil je mehr sich der Blockbau vom Quadrat entfernt, die Schwierigkeit der Herstellung von Längswänden wächst. Da seit dem Erscheinen des vorliegenden Abschnittes in geradezu unwürdiger Weise durch Birnbaum gegen mich gehetzt wurde und dabei auch das Quadrat in seiner Bedeutung in Abrede gestellt wurde, bilde ich zwei Karten ab, die nicht etwa Osteuropa behandeln, wo das Quadrat selbstverständlich von jedem, der überhaupt hingesehen hat, zugegeben werden muß. Die eine Karte Abb. 229 gibt die Baugestalten der Kirchen meiner Heimat Bielitz-Biala. Zu ihrem Verständnis muß gesagt werden, daß alle Kirchen, die quadratisch sind oder sich dem Quadrat nähern, mit einem wagrechten Strich, wenn sie fla-

Abb. 228. Ploske, Holzkirche.

che Decke haben, die tonnengewölbten dagegen mit einem Halbbogen gekennzeichnet sind: es bleibt also nur das eine Lodigowice übrig, dessen Kirche nicht quadratisch wäre. Das ist das Gebiet der katholischen Kirche. Abb. 230 zeigt die Karte, die Zaloziecky seinem Werke beigab; es sind die zumeist orthodoxen Kirchen der an meine Heimat angrenzenden Gebiete von Polen, der Ostslovakei und Karpathorußland. Die eingezeichneten, für die einzelnen Landschaften maßgebenden Leitgestalten bauen sich wieder alle auf

1) Sprawozdania komisyi do badania sztuki w Polsce IX, 1915, S. 401 f. (Vgl. VIII, 1907, S. 199 f.) Dazu Felix Kopera, „Koscioly drewniane w Galicyi zachodniej", Krakau 1915.

dem Quadrat auf, ob es sich nun um Längs- oder Zentralbauten handelt, es ist daher offenbar, gelinde gesagt — Torheit, wenn man das (wie Birnbaum) leugnen will.

An den quadratischen bzw. rechteckigen Einraumbauten der Čechen (Abb. 205—208) kommen sowohl runde wie rechteckige, daneben aber auch

schnelles Urteilen hört sich allmählich auf. Wer das Armenienwerk genau gelesen hat, der weiß, wie sehr ich schon dort den Holzbau als bestimmend für alle Entwicklung in der Baukunst ansehen gelernt habe; was ich jetzt in Europa z. B. gerade auch in Böhmen beobachte, unterstützt nur die damals unter dem Zwange des Arbeits-

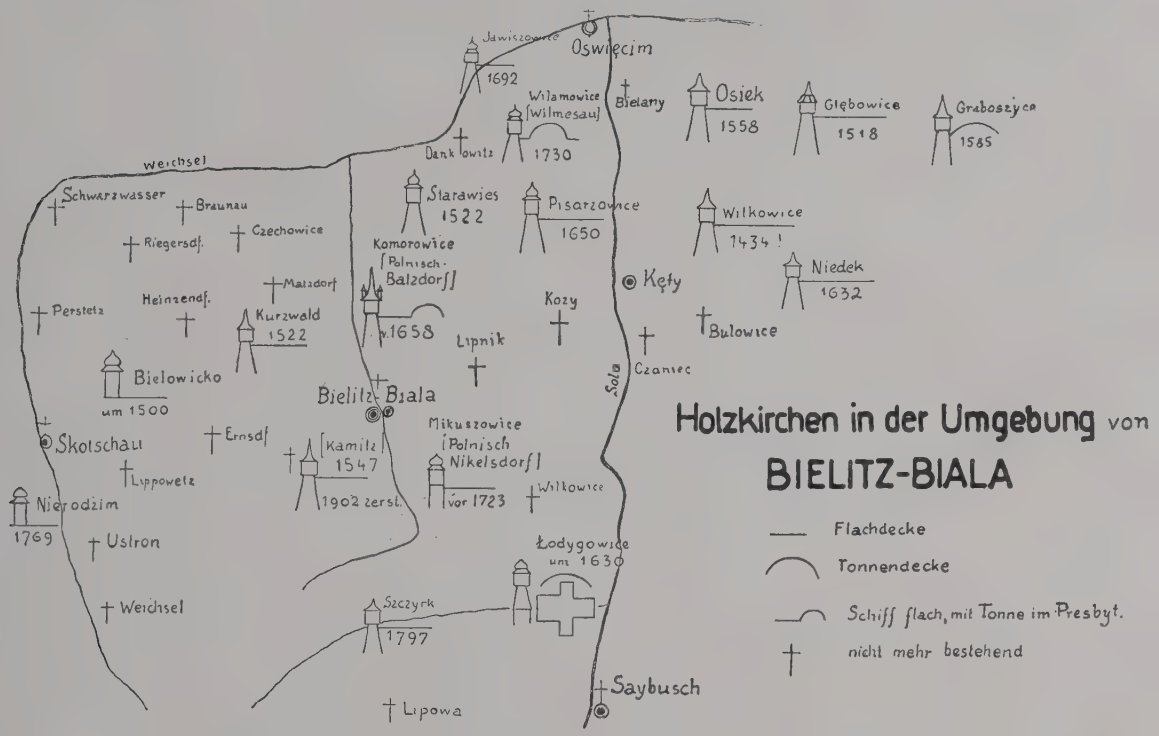


Abb. 229. Karte von Verbreitung und Leitgestalten der Holzkirchen an der alten schlesisch-galizischen Grenze.

Apsiden vor, die aus drei bzw. fünf Seiten eines Achteckes gebildet sind. Lehner gibt sie für romanisch aus, während ich sowohl die gerade wie die aus dem Achteck für ausgesprochen aus dem Holzbau stammend ansehe, auch wenn letztere im Armenischen und Byzantinischen auf das engste mit dem Steinbau verbunden erscheint und viele meinen, daß die polygonale Apsis überhaupt byzantinischen Ursprunges sei. Wir fangen eben erst an, für die Beantwortung aller dieser Fragen die notwendigen Unterlagen zu schaffen, vor-

stoffes eingeschlagene Richtung. Ich werde auf alle diese Dinge in meinem Buch über Finnland näher einzugehen haben.

C. Die Baugestalt des Konchenquadrates.

Für Lehner gibt es keine Wahl: ist die Rundgestalt annähernd byzantinisch, das Quadrat romanisch, so muß das Konchenquadrat erst recht byzantinisch sein. Es erinnere nicht nur an den byzantinischen Stil, sondern stelle seine unmittelbare Nachahmung dar, freilich in dem Sinne,

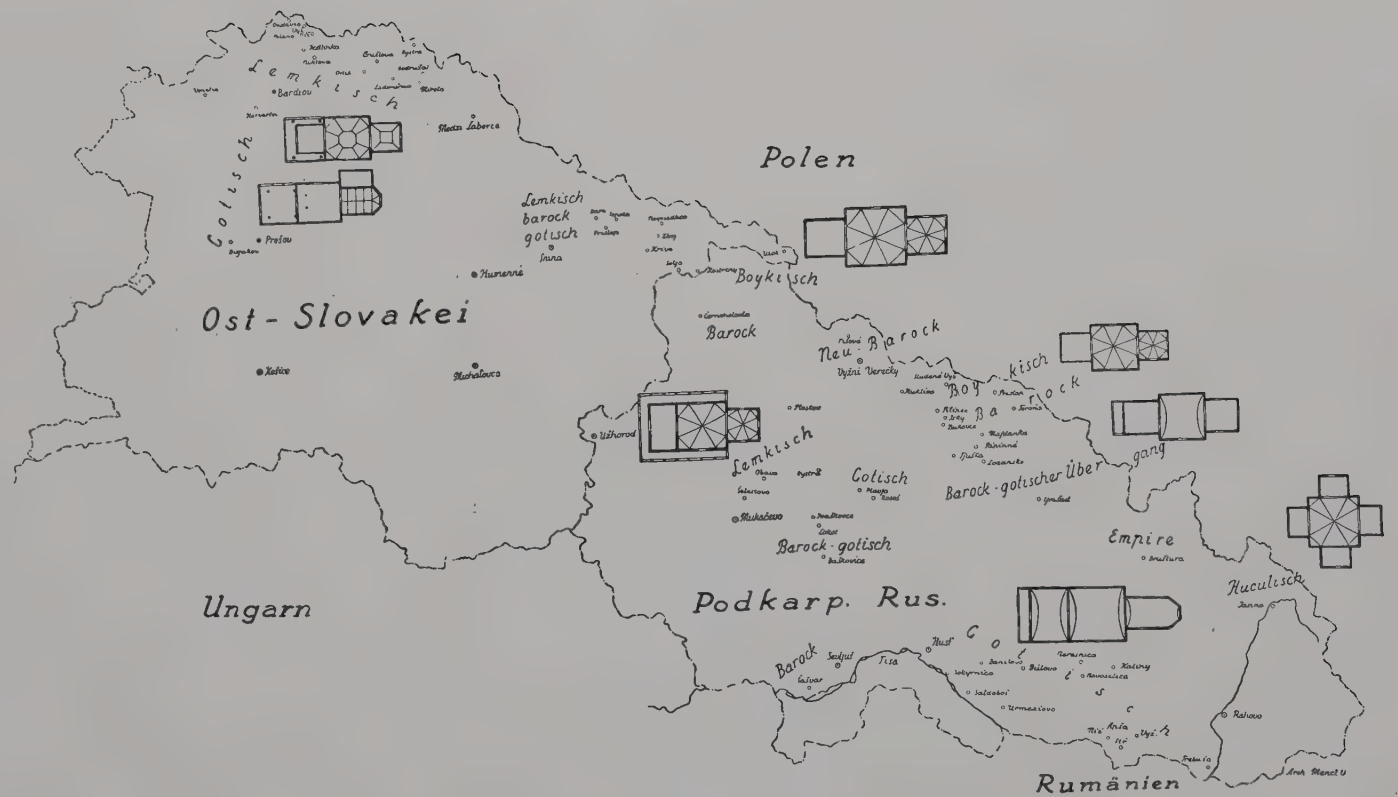


Abb. 230. Karte von Verbreitung und Leitgestalten der Holzkirchen in der Slovakei und Karpathorußland (nach Zaloziecky).

daß die böhmische Baukunst die Kuppel über dem Mittelquadrat übernahm, diese aber sogleich in zweierlei Art weiterentwickelte, indem sie einmal vier halbrunde, das anderemal vier rechteckige Kreuzarme anfügte. Ich habe in meinem Armenienwerke gezeigt, daß diese Bauform ein halbes Jahrtausend früher als in Böhmen am Fuße des Ararat vorkommt. Man vergleiche z. B. die um 648 entstandene Johanneskirche in Mastara (oben S. 150): Wie das Mittelquadrat mit den Ecken hervortritt aus den vier umgebenden Konchen und über dem Ganzen eine Kuppel liegt (näheres in meinem Armenienwerk S. 78). Solcher Bauten gibt es in Armenien heute noch eine ganze Reihe aus dem ersten Jahrtausend. „Man möchte daher", sagte ich Armenienwerk S. 759, „annehmen, daß es doch einen Weg gegeben habe, auf dem diese Bauform nach dem Westen gewandert ist. Vielleicht vermittelte ein Holzbau, wofür später Belege in der Ukraine."

In einem Abschnitte des Armenienwerkes „Arische Urzeit und Mazdaismus", S. 666 f., hatte ich zunächst den Ursprung der quadratischen Kuppel mit Trichternischen im arischen Holzbau gesucht und dessen Spuren dann in Indien und Kaschmir verfolgt. Heute handelt es sich nicht mehr um diese Uranfänge, sondern mit Bezug auf die Westslaven im Sinne Lehners darum, ob das neben dem runden und quadratischen Bau auftretende Konchenquadrat eine selbständige Weiterbildung, also eine von den Čechen im Steinbau selbständig geschaffene neue Form sei. Nun steht aber neben den Beispielen im Steinbau das eine Beispiel Velké Karlovice im Holzbau (Abb. 227). Es ergibt sich die Möglichkeit, daß dieses späte Beispiel, als Typus genommen, die Voraussetzung des alten Konchenquadrates in Stein ist und man fragt wie in Armenien so auch später bei den Westslaven, ob nicht der Holzbau die Voraussetzung solcher Steinbauten sein kann.

Das Konchenquadrat, bzw. in Holz der Kreuzbau mit latentem Mittelquadrat, sieht aus wie die Umstülpung der ursprünglichen Raumanlage nach außen unter Beibehaltung des Mittelquadrates. Zweck dieser Umstülpung wäre ein erhöhtes Raumerfordernis, das mit dem mittleren Ausmaß der Baumwalzen durch Verlängerung der Wände in einer Richtung nicht zu befriedigen war. Ein anderer Weg wurde in Finnland eingeschlagen durch Einführung von Hohlkörpern (Blockpfeilern). Die Festigung der Wand gegen Ausbiegung ist aber daneben auch in Finnland auf die gleiche Art wie in Böhmen und Armenien dadurch erreicht worden, daß man die Wände öffnete und um die Ecke weiterlaufen ließ. Auf diese Art wurde zweierlei erreicht: Erstens zerlegte man die zu lang gewordene Wand in drei Teile, von denen zwei durch die übliche Länge der Baumwalzen aufgeführt werden konnten und zweitens erhielt man eine Raumerweiterung, deren Ummantelung durch verschiedene kurze Blocklängen herzustellen war. Man sehe in der Karte Abb. 230 den letzten Grundriß ganz rechts: da ist die Gestalt von Karlowice, nur im rechten Winkel durchgeführt. Abb. 231, 232 gibt die Ansicht solcher Kirchen (Jasinia) aus Ostgalizien bzw. Karpathorußland.

In Finnland kommt diese Baugestalt ohne außen sichtbare Kuppel vor. Ich gebe Abb. 233 das einfache Beispiel einer solchen Kreuzkuppelkirche, das Äußere der Blockkirche von Petejävesi im inneren Finnland, 1764 erbaut. Man sieht, wie sich die vier Kreuzarme überschneiden; auf die Mitte der Schindeldächer ist ein Dachreiter gesetzt. Die Wände sind im Blockverband ohne Verschalung hergestellt. Vgl. für den Grundriß und die Innenansicht oben S. 131 ff.

4. Form.

Ich suchte zu zeigen, daß wir mit der Möglichkeit zu rechnen haben, in den Rund- und quadratischen Bauten Urformen des Stein- bzw. Holzbaues vor uns zu sehen, die in christlicher Zeit im Norden längst überliefert, also Gestalt

Abb. 231. Jasinja, Holzkirche.

des Vorkommens einer Basilika ohne Säulen zu verzeichnen, aus dem ursprünglichen Blockquadrat entwickelt. Ich gebe den Typus nach Zeichnungen, die Franz Schulcz in den Mitteilungen der Zentralkommission XI, 1866, S. 8, veröffentlicht hat (Abb. 234—236). Wir sehen im Grundriß ein Quadrat, das durch eine richtige Querwand, auf der, wie der Schnitt zeigt, der Turm aufsitzt, zu einem rechteckigen Innenraum mit Schrankenteilung umgebildet ist: Der Hauptraum für die Männer, der Westraum für die Frauen.

geworden waren. Eine sehr beachtenswerte Weiterbildung der quadratischen Gestalt liegt in einem abgelegenen Teile des europäischen Westens, in Karpathorußland vor. Dort ist die Tatsache

Das schon weist darauf, daß wir uns nicht mehr im Gebiete der römischen Kirche befinden. Ebenso die zweite Schranke, die den Gemeinderaum von dem Altarraume trennt. Die Apsis ist

Abb. 232. Jasinja, Holzkirche.

Abb. 233. Petejävesi, Kreuzkirche in Holz.

im Typus der Blockbauten mit fünf Seiten eines Achteckes geschlossen. Soweit würde der Bau lediglich eine Umbildung der typischen Grundgestalt für die Zwecke der orthodoxen Liturgie sein. Auffallend ist nun, daß das Dach trotz dieses Osteinschlages doch das westliche Sparrendach, also keine Holzkuppel ist und dazu noch eine Decke zeigt, die bei den Kunstforschern lebhafte Beachtung finden sollte.

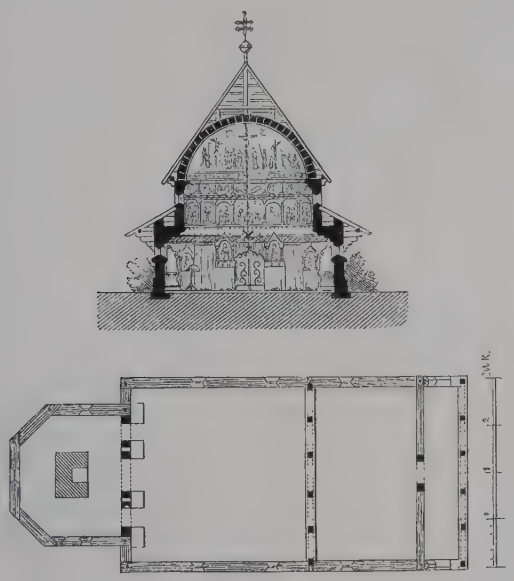


Abb. 234/235. Sziney-Tagyalja, Holzkirche.

Gebirge bei St. Veit an der Glan, ein Lichtbild beibringt (oben S. 164), das die Decke in der

Abb. 236. Sziney-Tagyalja, Holzkirche.

Man betrachte die beiden Schnitte. Die Decke ist eine Tonne, die tief in das Sparrendach einschneidet, das geradezu auf ihr aufliegt. Tatsächlich läßt der Querschnitt eine keilförmige Zusammenlegung von Stämmen erkennen, also ein richtiges Holzgewölbe, kein durch Büge hergestelltes Rund, an das die Tonne in Bretterverschalung angenagelt ist, wie es nach Burgemeister die Regel wohl auch in den westslavischen Gebieten war. Darüber müssen erst noch genauere Untersuchungen Auskunft geben. Ich halte die Zeichnung für richtig, weil mir Karl Ginhart von einem um 1785 entstandenen Holzbau in Kärnten, der Dreifaltigkeitskirche im gleichen Werkart wie in den Gebieten von Szathmár hergestellt zeigt (Abb. 237). Noch merkwürdiger ist, wie diese richtige Holztonne in Karpathorußland getragen wird. Man sollte erwarten, daß dafür wie in St. Veit eine Wand aus besonders starken Blöcken mit Pfeilervorlagen notwendig wäre. Statt dessen zeigt der Schnitt, daß die Tonne wie die Seitendächer auf vorkragenden Trägern ruht, die wie jene nach außen, so nach innen vorstehen und zunächst eine gerade Blockwand tragen, in der kleine Fenster untergebracht sind, also der richtige Lichtgaden der Basilika. Ich verdanke wieder F. Zapletal, von dem wir eine Monographie über die Holzkirchen

Abb. 237. „Dreifaltigkeit“ bei St. Veit, Einblick in Dach und Decke.

Kunstforscher werden festzustellen, wann das Sparrendach vom Blockbau übernommen wurde. Hier sei nur verwiesen auf die Stellungnahme Burgemeisters S. 31 f.: Die wagrechte Decke sei erst seit dem Jahrhunderte der Renaissance als Nachahmung der römischen Kassettendecke mehr in Gebrauch gekommen. „Die gewölbte Decke ist also die ältere, die ebene Decke die jüngere Form. In der Tat zählen die Holzkirchen, die ganz mit Holztonnen überwölbt sind, zu den ältesten.“ Gewisse Vorteile erklären es, daß das verschalte Tonnengewölbe noch lange beibehalten wurde. Burgemeister, der die Bedeutung des Holzbaues nicht ganz

dieser Gebiete zu erwarten haben, einige Lichtbilder, die diesen aus den Maßnahmen erschlossenen Tatbestand bestätigen[1]. Abb. 238 gibt die Kirche von Krajnikovo bei Huszt mit dem für diese Gegenden kennzeichnenden Turme, dann dem Gemeinde- und Altarraume. Man sieht, wie sich das hohe Dach des Gemeinderaumes so in einer Stufe erhöht, daß für die Fenster des Gadens Raum geschaffen wird. Noch deutlicher ist die Aufnahme Abb. 239 von der Kirche von Apscha. Hier ist das Doppeldach auch um die gerade abschließende Apsis herumgeführt, doch sieht man die Fensterreihe nur über dem Mittelraum.

Ich muß mich hier mit der Wahrscheinlichkeit beschäftigen, daß die Holzkirchen des quadratischen bzw. rechteckigen Typus in älterer Zeit vorwiegend mit der Tonne als Decke ausgestattet waren. Die Tatsache, daß selbst die rein quadratischen Bauten der Westslaven im Sparrendach Richtung bekommen, läßt die Möglichkeit der Tonnenbildung der Decke von vornherein zu. Es wird in Zukunft eine wichtige Frage für die

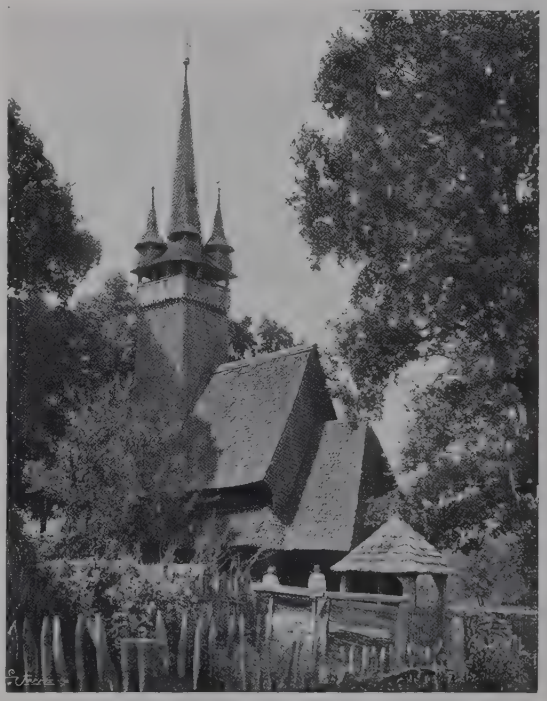


Abb. 238. Krajnikovo bei Huszt, Holzkirche.

1) Zaloziecky bringt keinerlei Aufnahmen von Einzelheiten dieses inneren Aufbaues.

Abb. 239. Apscha, Holzkirche.

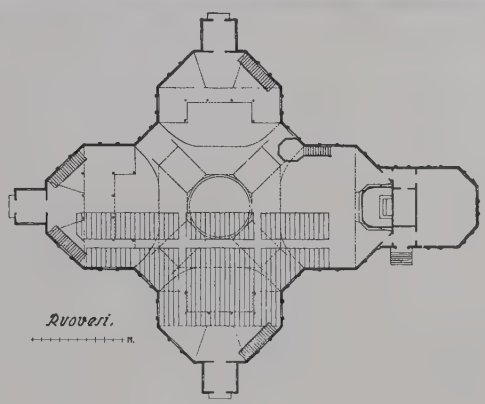


Abb. 240/41. Ruovesi, Holzkirche.

durchschaut, nimmt freilich an, daß die Tonne nach Analogie der gewölbten Steinkirchen eingeführt worden sei. Ich komme darauf noch unten zurück, ausführlich werde ich darüber in dem Werke über Finnland zu handeln haben.

Lehner läßt wie immer den Holzbau auch bei Besprechung des Konchenquadrates ganz weg. Er hätte doch wenigstens auf Velké Karlovice (Abb. 227) hinweisen können. Aber wie soll er das, wenn auch Prokop S. 446 ausdrücklich sagt: „Der Einfluß der im 18. Jahrhundert beliebt gewordenen Zentralbauten ist auch bei diesen Holzbaue unverkennbar.“ Ich halte seit Jahren Vorlesungen, in denen der Einfluß des Holzbaues auf die Entwicklung des Barock im Norden untersucht wird. Ich kann ferner in Finnland nachweisen, daß der Typus, dem Velké Karlovice angehört, eine ausgesprochene Endform der Entwicklung im Holzbau ist. Ich will hier auf diese Dinge nicht eingehen. Man betrachte nur Abb. 240, die im Jahre 1778 erbaute Kirche von Ruovesi, die ich nach Aufnahmen der Technischen Hochschule in Helsingfors bringe. Sieht man von der Sakristei ab, die in Ruovesi erst 1852 hinter dem Altarraum erbaut wurde, so ist es genau die gleiche Form wie in Mähren 1752. Der ganze Blockbau ist grundsätzlich im Verbande der Wände unter 135 Graden hergestellt und auch

das Äußere (Abb. 241) ist kaum zu unterscheiden, obwohl in Finnland der Architekt Jos. Stenbäck an der Kirche herumrestauriert hat. Was ich in Mähren nicht kann, die Entwicklungsreihe aus dem einfachen Kreuzbau der Blockkirche (Abb. 29) schrittweise aufzeigen, das kann ich ganz geschlossen in Finnland. Wird man da mit dem leicht hingeworfenen Urteil, die Blockkirche von Velké Karlovice sei eine Nachahmung von Barockbauten, nicht anfangen vorsichtiger umzuspringen und nicht auch allmählich umgekehrt an Einwirkungen des Holzbaues auf die Barockkirche denken? Sollen Einzelheiten der Ausstattung oder gar die Verwendung der Kuppel an sich wie bei Zaloziecky im Sinne der Nachahmung des Steinbaues entscheiden?

Wenn ich also in der reinen Bauerscheinung der alten Holzkirchen auf Schritt und Tritt Eigenart, nicht Nachahmung, Form und nicht fremde Gestalten sehe, so liegt das auf dem Gebiete der Bauausstattung anders. Es muß auffallen, daß weder an den erhaltenen frühen Stein- wie den späten Holzbauten irgendetwas von jener Ausstattung sichtbar wird, die als Bandgeflecht bei den Germanen des Südens: den Westgoten in Spanien, den Langobarden in Italien, ebenso aber auch bei den slavischen Kroaten und weiter im Osten bis nach Armenien und Iran beobachtet werden kann. Ebensowenig jenes Tierornament, das sich nach dem Abzuge der Goten und Langobarden im germanischen Norden durchsetzte und in den mittelalterlichen Stabkirchen Norwegens noch in Blüte ist. Haben die Slaven weder an der einen noch an der anderen Schmuckart teilgenommen und kommen die Kroaten zum Bandgeflecht erst, als sie im Süden mit Goten, Franken, Langobarden, oder dem vom iranischen und armenischen Osten durchsetzten Byzanz in Berührung traten? Die Frage ist schon oben S. 178 f. zu beantworten versucht worden. Hier sei nur gefragt, ob daraus, daß weder die altčechischen Stein- wie die jungčechischen, slovakischen, polnischen und ruthenischen Holzkirchen das Bandgeflecht zeigen, ein Schluß darauf gezogen werden darf, daß sie es nie, weder als Bauschmuck noch überhaupt kannten.

Zunächst muß gesagt werden, daß ich den Dingen — wie es erforderlich wäre — nicht an Ort und Stelle nachforschen kann; dann aber, daß auch der deutsche Stein- und Holzkirchenbau das vorausgehende Tierornament nicht in breiter Schicht übernommen zeigt — es mag als heidnisch verbannt worden sein; und endlich, daß die erhaltenen Steinbauten der Čechen kaum so alt sind wie die frühesten Schmuckreste der Kroaten, bei denen das ursprünglich überwuchernde Bandgeflecht später im Stein- wie im Holzbau ebenfalls fast für immer verschwindet, wenn es sich auch in der Kleinschnitzerei und in der Stickerei erhält. Diese Wendung könnte sich also bei den Čechen gleichzeitig oder womöglich früher vollzogen haben. Herrschend wurde die von der Kirche durch Bischöfe und Mönche eingeführte „romanische" Ausstattung, wobei allerdings noch zu untersuchen bleibt, wie weit diese „romanische" Bauausstattung nicht etwa selbst auf dem Holzbaue des Nordens beruht. Darüber hat A. Haupt, „Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen", beachtenswerte Untersuchungen geführt. Wenn Lehner die alten Rund- und Quadratkirchen wegen der Ausstattung gern als romanische bezeichnet, so hebt er doch immer wieder, z. B. bei der runden Martinskapelle, ihre größtmögliche Einfachheit hervor; sie habe nicht das geringste mit dem in späterer romanischer Zeit so beliebten architektonischen Schmuck aufzuweisen. Er nimmt das als Zeugnis für das hohe Alter der Rotunde. Auch an der Rundkirche vom kleinen Kreuz und sonst in Prag hebt Lehner hervor, daß das Innere aller architektonischen Ausschmückung und Details bar sei. Ähnliches gilt auch sonst. Die ältesten armenischen Kirchenbauten erzielen ihre große

monumentale Wirkung vor allem durch diese rein bauliche Einfachheit. Ich finde das beim Vergleich mit den im Armenienwerke angeführten Tatsachen sehr begreiflich; es scheint nach den langobardischen und kroatischen Belegen, daß sich der Bauschmuck der Holzkirchen mit Bandgeflecht im wesentlichen nur auf die Ausstattung der Kirchengeräte bezog. Erst die jüngere Tierornamentik des hohen Nordens hat sich, wie die Stabkirchen, z. B. die Kirche von Urnes, zeigen, auch des Baukörpers selbst bemächtigt.

Zum Schluß einige Bemerkungen über die Einzelwerte der Form.

Die Neigung zum Rund und Quadrat bzw. zur Verbindung beider hat eine geschlossen massige Außenwirkung zur Folge, wie sie Bauten eignet, die sich in Grund- und Aufriß um eine Mitte gruppieren. Dazu weisen die kleinen Rund- und Quadratbauten Innenräume auf, die dadurch, daß der Eintretende sofort den Gesamtraum mit einem Blick erfaßt, eine stärkere Wirkung ausüben als Längsbauten von größerem Ausmaße, die erst, wenn der Beschauer vorschreitet, in ihren Raumteilen erfaßt werden können. Über den Anteil von Licht und Schatten bzw. der tonigen Werte an der Wirkung der Stein- und Holzkirchen der Westslaven, wie über die Beleuchtungsfragen überhaupt müssen erst eingehendere Untersuchungen geführt werden.

5. Inhalt.

Es war davon die Rede, daß die vorromanischen Bauten der Čechen der Regelmäßigkeit im Baugefüge entbehrten und schmucklos seien, soweit nicht „romanischer" Schmuck dazu kam. Dies läßt den Schluß zu, daß es sich nicht um Baumeister handelt, die durch Schulen gegangen und in einer bestimmten Ausstattungsweise erzogen waren, sondern um Handwerker, die stoffgerecht nach überlieferten Bräuchen arbeiteten. Wir haben es also mit Volkskunst zu tun und die Kunstgeschichte wird tatsächlich allmählich anfangen müssen, statt den Blick immer wieder vom Mittelgürtel und von den großen Tempelbauten ausgehen zu lassen, endlich einmal mit den kleinen Bauten des Nordens und ihrer großen Mannigfaltigkeit zu rechnen, die, wie ich glaube, den Mittelgürtel mehr als wir ahnen befruchtet haben. Sie sind nicht, wie Karaman und die Herren Humanisten ganz allgemein sagen, als provinzielle Restbestände der Antike aufzufassen, sondern ein für die Zukunft sehr wertvoller Arbeitstoff. Im übrigen lese man, was Burgemeister S. 3 über den seelischen Gehalt der slavischen Holzbaukunst sagt.

III. Entwicklung.

Die entwicklungsgeschichtliche Hauptfrage bezüglich der Anfänge christlicher Kunst bei den Nordeuropäern wird immer sein, ob sie von vornherein eine von den Missionären mitgebrachte Bauweise übernahmen oder auch für den Kirchenbau Gewohnheiten weiter beibehielten, die sie schon in heidnischer Zeit angenommen hatten. Da scheint mir der Nachweis, daß nicht nur die erhaltenen ältesten Kirchen des Steinbaues, sondern auch die späten Holzkirchen der Westslaven noch auf eine ursprüngliche Verwendung des Quadrates hinweisen, von Bedeutung. Diese Parallelerscheinung ist bis jetzt nicht beachtet worden. Ich bin im Armenienwerke, S. 743 und 759, auf die sechs von Lehner zusammengestellten Typen eingegangen und knüpfe hier an diese Stellen an. Damals schon vermutete ich volkstümliche Grundlagen und berücksichtigte den Holzbau, war aber dem Quadrate zu wenig nachgegangen, daher geneigt, die ganze vorromanische Entwicklung eher für eine Bewegungserscheinung anzusehen, angeregt vom Osten, besonders Armenien her. Die schärfere Beachtung des Quadrates und die breite Schicht, die sich davon noch im späten Holzbau nachweisen läßt, führen darauf, an den Bestand beharrender Kräfte jenes europäischen Nordens zu denken,

dem auch die Slaven angehören. Gelingt der Nachweis, so gewinnt das westslavische Gebiet eine besondere Bedeutung, wenn dort heute noch in Holz und Stein Entwicklungsstufen nebeneinander liegen, die anderwärts, besonders im Westen, überhaupt nicht mehr oder nur in Stein, selten jedenfalls in breiter Schicht nachweisbar sind.

1. Beharrung.

Die Kunstgeschichte hat sich bis jetzt keine Gedanken darüber gemacht, ob die herrschende Kirchenbauform im Norden Europas wirklich von vornherein der Längsbau war. Es konnte in dieser Richtung kein Zweifel entstehen, weil wir uns um die dem Längsbau vorausgehende Unterschicht gar nicht kümmerten, besser, sie einfach nicht kannten. Immerhin ist es bemerkenswert, daß Dehio in dem Werke „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes" 1892 seine Vorführung, wenn auch nur um des Mittelmeerkreises willen, mit dem „Zentralbau" beginnt und die Basilika nachfolgen läßt. Wie ahnungslos er dabei dem Norden gegenüber verfuhr, geht noch aus seiner „Geschichte der deutschen Kunst" 1919 hervor (S. 34): „Die Kirche, auf die von nun ab alles ankommt, kehrt mit unbedingter Entschiedenheit dem nationalen Holzbau den Rücken, erklärt den Steinbau für die einzig denkbare Ausdrucksmöglichkeit des Heiligen, Monumentalen, Antibarbarischen . . . Der Holzbau bleibt in der Sphäre des Nutzbaues zurück und entzieht sich auf längere Zeit auch gänzlich der historischen Beobachtung." Wir wollen jetzt gerade das Nationale, „Barbarische", feststellen, das im Holzbau Beharrende, gegen das die Kirche und andere Mächte vorgingen. Die Frage, wie weit die im Norden entstandenen „Stile" unter dem Einflusse des Holzbaues emporwuchsen, bleibe vorläufig ganz aus dem Spiele; darüber handelt das Nordenbuch. Wir möchten zunächst nur wissen, ob der Holzbau wirklich im Kirchenbaue nichts mitzureden hatte und in der Entwicklung der Baukunst des Abendlandes so vernachlässigt werden darf, wie es heute noch geschieht.

Daß er in vorromanischer Zeit eine große Rolle gespielt hat, belegen allein schon die in Norwegen gemachten Schiffsfunde der Wikingerzeit, in erster Linie natürlich das Osebergschiff, das sich in seinen reichen Kunstschätzen mit dem Grabe des Tutenkhamon vergleichen läßt. Die Nachwehen sind noch deutlich in den ältesten Stabkirchen erkennbar. Sie sind so glänzende Belege einer hoch ausgebildeten Werkarbeit in Holz, daß man daraus leicht auch in anderen Nordgebieten auf die Fähigkeit schließen kann, Bauten herzustellen, wie sie meine Annahmen, z. B. bei den Westslaven, voraussetzen. (Vgl. das Nordenbuch.)

Es kommt in der Bauentwicklung des Nordens nicht so sehr auf den Gegensatz von Basilika und Kuppelbau als auf den beiden zugrunde liegenden Gegensatz von Richtungsbau — er kann Längs- oder Breitbau sein — und dem quadratischen Bauen an. Die Frage der Eindeckung bzw. Einwölbung steht erst in zweiter Reihe. Der quadratische Bau kann wie bei den Ostslaven zum Kuppelbau, er kann aber auch wie bei den Westslaven zum Längsbau, ja, das zeigt Karpathorußland, selbst zur stützenlosen Basilika führen. In diesen Dingen läßt sich heute noch nichts Sicheres sagen, aber den Eindruck dürfte hoffentlich jeder Leser bekommen haben, daß es nicht länger angeht, die Holzkirche wie selbstverständlich aus der Entwicklung auszuschalten. Sie ist nicht eine Nachahmung des Steinbaues (ein Märchen, das Dietrichson ganz unbegreiflich gerade an den wichtigsten Denkmälern des Gegenbeweises in Norwegen aufgebracht hat), sondern ging ihre eigenen Wege nicht nur bis zu der Zeit, in der die Kirche den Quaderbau einführte, sondern darüber hinaus bis in die Barockzeit. Nur aus dieser Tatsache läßt sich die Eigenart der nordischen Bauentwicklung über-

haupt verstehen. Ich habe ja darüber einiges schon in meinem „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ sagen können. Im übrigen ist die Aufdeckung dieser Zusammenhänge eine Arbeit von Jahrhunderten. Wir müssen nur erst einmal an die Berechtigung dahin zielender Untersuchungen glauben und mit demselben Eifer im Norden zu suchen anfangen, wie der Humanismus Jahrhunderte lang den Mittelmeerkreis untersucht hat, dann wird es schon vorwärts gehen.

Die eigentlich osteuropäischen Völker, die nicht dem Katholizismus von Rom angehören, sind, scheint es, nicht erst durch die Kirche von Konstantinopel, die orthodoxe, zum Kuppelbau hingedrängt worden, sondern wahrscheinlich schon durch die bodenständige Form des reinen Blockbaues, d. h. jenen Blockbau, der nicht nur die Wände, sondern auch das Dach in wagrecht übereinandergelegten Blöcken ausführt. Das bezeugt die oben S. 47 angeführte Vitruvstelle, das bezeugen die Zusammenhänge von Feuertempel, Slaventempel und Ostkirche, die ich S. 33 f. hervorgehoben habe. Ich verstehe daher nicht, wie ein im übrigen so entschieden in die einschlägigen Fragen eingedrungener Forscher wie O. Kletzl in seinem schon oben S. 47 angeführten Aufsatze einen Augenblick schwanken und das Quadrat in engere Verbindung gerade nur mit der orthodoxen Kirche bringen kann. Daß es weit über den Rahmen des Blockbaues, für den seine Bedeutung außer Zweifel scheint, auch sonst Beachtung verdient so zunächst für die „romanische“ (Gebundenes System), wie besonders für die vorromanische Kunst im Westen, bezeugen doch die Mastenkirchen Norwegens, in erster Reihe ein so einzig dastehender Typus wie der von Borgund, dazu die „Hauberge“ der Nordseeküste Deutschlands (darüber der einleitende Aufsatz der 2. Auflage des Nordenbuches).

Anderseits die Lage bei Westslaven und Finnen: Sie lassen, der römischen Kirche angehörend, eine Mittelstellung erkennen, insofern sie für die Wände wohl den Blockbau verwenden, diesen aber nicht wie die Urkrainer auch in Decke und Dach festhalten, sondern dazu das Sparrendach mit in Form einer Tonne verschalter Decke verwenden. Wann die katholischen Ostvölker auf diese Dachbauart übergingen, läßt sich heute noch nicht feststellen. Die Lösung der Frage hängt übrigens nicht mit der Werkart des griechischen Tempeldaches zusammen, weil dort eine mit dem Pfettendach erklärliche Übergangsform am Werke scheint (vgl. oben S. 11).

Die seltsamste Tatsache, die wir nachweisen konnten, ist die, daß die Kreuzkirche von Vlňoves, bei der man wie in den eigentlichen Konchenquadraten über der Mitte eine Kuppel erwarten würde, ein Dach in der Richtung West-Ost gelegt zeigt. Also das Quadrat, ein Hauptwert des Zentralbaues, mit dem Giebeldach, einem Hauptwert des Längsbaues, verbunden: Wie versteht man das? Ich untersuche die Frage, trotzdem die Ergänzung des Turmes von Vlňoves bei Lehner S. 372 vielleicht falsch ist, weil der Typus an sich von Bedeutung scheint.

Es ist möglich, daß hier eine beharrende Kraft am Werke ist insofern, als jenes Dach nachwirken könnte, das dem Sparrendach am quadratischen Blockbau vorausgegangen und doch nicht das zur Kuppel führende Blockdach der indoarischen Wanderung, die übereck gelegte Dachpyramide aus kurzen Hölzern ist. Vielmehr wäre zu untersuchen, ob in Vlňoves nicht das alte Pfettendach verwendet war, wie es im finnischen Hausbau Sirelius, „Über die primitiven Wohnungen der finnischen und ob-ugrischen Völker“, S. 271 und 343, nachgewiesen hat und wie ich es auch noch im Holzkirchenbau Finnlands, z. B. in der lappländischen Kirche von Sodankyle am Kemiälf von 1689, nachweisen zu können glaube (vgl. oben S. 14).

Ein Beispiel in Stein wie in Vlňoves ist noch im georgischen Sweti erhalten (Armenienwerk

S. 758). Die wichtigste Parallele liegt aber im angelsächsischen Gebiete, in Barton-on-Humber vor in der Wiederherstellung, die wir Baldwin Brown verdanken (Abb. 242, 243). A. Haupt, „Die

Abb. 242. Barton-on-Humber, Steinkirche.

älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen", 2. A., S. 295, sagt dazu: „Dieser Grundriß ist sicherlich der merkwürdigste in seiner Zeit und findet nirgends sein Vorbild; also

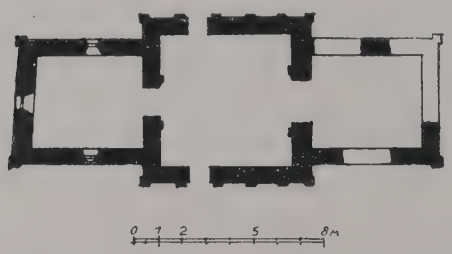


Abb. 243. Barton-on-Humber, Steinkirche.

eine Zentralanlage, doch in germanischer Auffassung." Ich denke, wir wissen jetzt von Vlňoves und Sweti, daß es sich um ein gemein nordisches Motiv der vorromanischen Zeit bzw. der Zeit vor dem Aufkommen des Sparrendaches handelt. Gerade in England findet sich dafür, mindestens soweit der Holzbau an sich in Betracht kommt, eine Bestätigung: das ist die Bauart des quadratischen Mittelturmes. Er ahmt wie der Turm von Earls Barton so überraschend den Holzbau nach, daß ich, als ich des letzteren zuerst von weitem ansichtig wurde, darauf geschworen hätte, es mit einem Holzbau zu tun zu haben. In Wirklichkeit ist das Holz in Stein nachgebildet, ein beharrendes Festhalten der vorausgehenden Überlieferung des Nordens, wie ich es auch für die vorromanische Kunst der Westslaven und im besonderen für die vorromanische Kunst in Böhmen und vor allem für Vlňoves annehme. Wer der Sache in diesem Einzelfall näher nachgehen will, der vergleiche dazu auch noch Bradford-on-Avon, oder, wie gesagt, die Frage des antiken Tempeldaches. Vgl. jetzt auch die 2. Auflage des Nordbuches, worin im neu eingeschobenen Abschnitte auf die Bauart mit dem quadratischen Turme näher eingegangen wird.

Es war öfters von der romanischen Ausstattung der Steinbauten die Rede; sie hat z. B. Lehner veranlaßt, die vorromanischen Bautypen einfach als romanisch hinzustellen. Dadurch nun, daß wir Holz- und Steinbau, d. h. Quadrat- und Rundbau am Anfange als unabhängig neben einander bestehend sehen, wird nahegelegt zu fragen, ob denn die Ausstattung dieser Bauten, die man bei den Steinkirchen glatt als romanisch bezeichnet, nicht etwa auch beharrende Kräfte wirksam zeigt, die in ihrem Ursprunge möglicherweise ebenso aus Rohstoff, Werk und Zweck verständlich werden wie im Kirchenbau selbst. Ist „das Romanische" nicht mehr als man denkt, rein handwerksmäßig bedingt, einmal in den Ursprungsländern der Stein- bzw. Ziegelwölbung, dann im Norden durch die Nähe der Holzbau-

kunst? Die Beantwortung dieser Frage führt bereits über den in diesem Aufsatze gesteckten Rahmen hinaus. Vgl. vorläufig das angeführte Buch von A. Haupt. Eine zusammenfassende Darstellung über den Block-, Fachwerk- und Mastenbau mit einer Einleitung über die altkroatischen Steinkirchen und einem Ausblick am Ende auf den nordischen Schiffsbau und die Pracht des Osebergschiffes mit seinen Funden habe ich Oktober 1924 in vier Vorträgen in London gegeben; sie werden 1928 unter dem Titel „Early church art in northern Europe with special references to timber construction and decoration" durch B. T. Batsford in London in Druck erscheinen.

2. Wille.

Leider besitzen wir für die čechischen vorromanischen Bauten nicht Maßaufnahmen von jener Genauigkeit, die gestatten würden, die Maßeinheit, die ihren Verhältnissen zugrunde liegt, zu bestimmen. Die Willensmächte, die in der sogenannten romanischen Kunst schon darin deutlich sichtbar werden, daß in den Längskirchen aus Quadern der römische Fuß als Einheit genommen ist, wären rein äußerlich als noch nicht wirksam nachgewiesen, wenn die runden, quadratischen und Konchenbauten eine andere Maßeinheit erkennen ließen. Lehner nimmt für die Rundbauten die Übertragung durch einen Willensakt an: die Rotunde sei eine in Böhmen und Mähren — in anderen Ländern bilde sie die Ausnahme — in breiter Schicht heimisch gewordene Gestalt. Urbeispiel sei die erste in Böhmen von einem Schüler des Method, dem Priester Kaich, zusammen mit dem Fürsten Bořivoj nach dessen Taufe 874 erbaute Klemenskirche auf Levý Hradec. „Der böhmische Baumeister, der auf Anregung des Paul Kaich ein byzantinisches Motiv benutzte, erbaute die altböhmische Rotunde entsprechend den damaligen Verhältnissen, dem böhmischen Geschmack und den gottesdienstlichen Anforderungen entsprechend, hielt sich aber in Einzelheiten, wie Türen, Fenster u. a. m., an die Regeln des romanischen Stiles". Das böhmische Volk habe so an der Grenze zweier Welten, der östlichen und westlichen, einen beide Stile vereinigenden Grenzpfeiler errichtet. Den Westslaven soll auf diesem Wege vom Osten die Rotunde, vom Westen das Romanische von vornherein im Kirchenbau aufgedrängt worden sein: also ein historischer Beleg für die Entwickluugsannahme Dehios bzw. der Humanisten, die den „Barbaren" keine Selbständigkeit und kein Festhalten an ihren Bauüberlieferungen zutrauen. Was Beharrung sein dürfte, wird so von vornherein als Wille ausgegeben, gleichgültig ob die Kunstgeschichte damit vielleicht auf den Kopf gestellt wird oder nicht. Hätte Lehner, bzw. Birnbaum, statt Geschichte über Entwicklung geschrieben, dann würde er wohl vom Gegensatze von Stein- und Holzbau ausgegangen sein. Ich habe schon 1904 in meinem Aachenbuche auf eine einheimische Überlieferung hingewiesen und jetzt angesichts von S. Donatus in Zadar auf diese Entwicklungsreihe zurückgegriffen. In Osteuropa ist eine lange Kette von Wehrbauten dieser Art in Wallburgen erhalten, die das Dünatal entlang nach dem Dnjepr führen. Es sind alles Rundbauten und schließen die Kette, die von Bornholm nach Zadar führt. E. Brastiņš hat über die Wallburgen in Kurland ein Buch in lettischer Sprache geschrieben: „Latvijas pilskalni Zemgale un Angšzeme", Bd. II, von Piemiheklu valdes materialu, herausgegeben von Tentelis. Dazu oben S. 73, 194, 237. Die Forderung der Kirche nach dem Längsbau war vom Blockbau nicht leicht zu erfüllen. Ihr Wille wurde erst dann auf Jahrhunderte hinaus bestimmend, als Bischöfe und Klöster zusammen mit der weltlichen Macht vollkommen die Oberhand gewannen. Der Holzbau blieb daneben immer volkstümlich bestehen und arbeitete im Norden zu allen Zeiten als Unterschicht mit. Wir könnten anders weder das Entstehen der „Ro-

manik“ und „Gotik“ im Norden, noch die Blüte des nordischen Barock verstehen. Erst das 19. Jahrhundert bringt die Holzkirche planmäßig um.

In den Anfängen der Entwicklung des Kirchenbaues im Norden kann man noch deutlich die Nachwirkung des Holzbaues in den Kirchentypen nachweisen (Nordenbuch). Das entscheidende Merkmal in der Trennung eines slavischen West- und Ostgebietes liegt darin, daß die Westslaven dazu neigen, die quadratische Form zugunsten der lateinischen Längsrichtung aufzugeben, die Ostslaven dagegen in der Festhaltung des Quadrates als Grundeinheit ihrer Bauten durch die griechische Kirche nur noch bestärkt werden. Über Westeuropa und seinen Fachwerkbau will ich hier nicht sprechen; vgl. das Nordenbuch und Early north.

In Europa siegen immer wieder die Willensmächte über die beharrenden Kräfte. Im Bauen verschwindet der quadratische Grundriß, der ursprünglich im Norden ebenso der herrschende war wie der Schmuck der Flächen in Linien und Farben, die der vom Süden vordringenden Darstellung unterliegen. Die durch den Willen zur Macht in immer größere Einheiten zusammengefaßten Stämme des Nordens, die ihre Kirchen ursprünglich für Familien bzw. kleine Gemeinden erbauten und erst durch die Bischöfe selbst oder die mit ihnen um die Macht ringenden Höfe zurückgedrängt wurden, treten in ihrer Art als Unterschicht in den Hintergrund zugunsten von Bauformen, die ursprünglich von volkreichen Städten des Mittelmeerkreises für die Zwecke großer Menschenansammlungen geschaffen waren. Das ist der Ursprung der Basilika, auch im Norden. Aber die Stämme hatten schon vorher eigene Kirchenbauformen im Anschluß an ihre alte Überlieferung ausgebildet. Man muß zuerst an diese denken und dann erst an die von dem kleinen Volke der Armenier und ihren an Mitgliederzahl bescheidenen Gemeinden ausgehenden, einst auf Grund des quadratischen Holzbaues errichteten quadratischen Kuppelbauten. Es könnten im Norden immer noch diese Stämme sein, die auch ohne Armenien bzw. Konstantinopel unmittelbar vom Holz- zum Steinbau übergehen, also mehr oder weniger am Quadrat festhalten, aber bald mit dem Sparrendach eindecken und so den Weg zum Längsrechteck freimachen. Das scheinen mir, wie gesagt, Fragen, die der Mühe wert sind, genauer untersucht zu werden. Es ist Tatsache, daß trotzdem die herrschende Willensmacht, die Kirche, in Rom sowohl in der Peterskirche, wie schon in Konstantinopel in der Sophienkirche, nicht mit der Basilika, sondern mit Hilfe jener quadratischen Grundform bauten, die wir in ihrem bescheidenen Keime noch beim Eintritte des Christentums bei den Slaven nachweisen konnten und die dann dort im Holzbaue nie ganz ausstarb, weil sie eben im reinen Blockverband die natürliche Bauart ist. Deshalb darf sie für die vorchristliche Zeit als herrschend vorausgesetzt werden; erst der Machtwille der Kirche ändert diese uralte Überlieferung. Wo er am Werke ist, wird in Holz wie in Stein das ursprünglich gleichmäßig nach allen Seiten ausstrahlende Quadrat vom Längsrechteck durchsetzt.

3. Bewegung.

Neben den beharrenden Kräften und Willensmächten kommen Kräfte der Bewegung in Betracht, wie sie bei den Westslaven etwa darin zu suchen wären, daß durch Handel und Verkehr, vor allem die Flußläufe entlang, Gestalten der Nachbarkunst in Stammgebiete von beharrender Eigenart vordringen. Ich sehe als eine solche Bewegungserscheinung das Vordringen des Sparrendaches nach dem Osten an, einer Dachbildung, die meines Erachtens im Fachwerkbau entstanden sein dürfte. Diese Holzbauart kann zunächst für das Haus im Westen Europas und im Süden Eurasiens verfolgt werden, die Kirche tritt

dort bereits ihr Erbe an, ähnlich wie im Osten das des Blockbaues. Wir werden über diese Dinge erst auf Grund von Tatsachen urteilen können, bis die Denkmäler der Holzbaukunst im Zusammenhange bearbeitet und betrachtet sind. Das gleiche gilt für den Rundbau. Es wird hier vor allem darauf ankommen, daß auch unter den Ostslaven endlich ein Lehner oder Radić aufsteht und den vorromanischen und vorbyzantinischen Arbeitsstoff sammelt. Bei den Südslaven ist die Mannigfaltigkeit der Typen im vorromanischen Steinbau noch viel reicher und die Frage, ob die auffallende Verwandtschaft mit den altarmenischen Bauten sich auf Beziehungen irgend welcher Art zwischen diesen beiden Kunstkreisen untereinander oder durch Vermittlung eines dritten, eben des osteuropäischen Blockbaues, erklärt, noch viel brennender als bei den Westslaven. Vorläufig können wir nur versuchen, durch Veröffentlichung der Holzkirchen und durch den Vergleich der verschiedenen Kreise untereinander wie durch den Mut, sie einmal zusammenfassend zu behandeln, allmählich in diese schwierigen Fragen einzudringen.

IV. Beschauer.

Ich lege in vorliegender Arbeit den Nachdruck auf den Nachweis der Bedeutung des quadratischen Grundrisses für die vorromanische Kunst. Aufmerksam wurde ich auf ihn schon bei meinen asiatischen Studien, vor allem in Armenien und bei Verfolgung des Quadrates von der Kuppel zurück zum Holzbau. Dann fand ich ähnliche Anzeichen in Finnland und endlich ist mir die ganze Wichtigkeit gerade an den Steinbauten der Altkroaten und den Holzbauten der Westslaven, d. h. da aufgegangen, wo später der römische Einfluß die eigentliche Längskirche mit ihren Stützenreihen durchsetzte, eben mit dem, was wir gern als romanisch usw. bezeichnen.
Wie schwer sich solche Beobachtungen zur Anerkennung durchsetzen, bezeugen die Beurteilungen, die schon Lehner bei seinem Vorgehen fand, so insbesondere bezüglich der Entstehungszeit der einschlägigen Denkmäler. Ich setze die bezeichnende Stelle in seinem Vorworte S. V. f. hierher: „Zur Zeit, da ich meine romanischen Exkursionen begann, anerkannte man als romanische Werke nur Rotunden und Kirchen, die in einer östlichen Apsis endigten. Von diesen wie von jenen waren damals nur einige bekannt. Ich forschte also nach weiteren Denkmälern der beiden genannten Typen und es gelang mir eine recht bedeutende Zahl von bisher unbekannten Kirchen beider Formen zu entdecken. Die in einem rechtwinkeligen Chor endigenden Kirchen mied ich absichtlich, obwohl ich an ihnen Merkmale des romanischen Ursprunges vorfand. Erst nachdem sich ihre Zahl mehrte und die Merkmale romanischen Ursprunges mir nicht nur im Schiffe, sondern auch im quadratischen Chore zur Erscheinung kamen, begann ich sie genau zu beobachten und fand mit Freude in ihnen eine neue, dritte Gruppe von romanischen Kirchen, die bis jetzt nicht als romanische Bauten anerkannt waren. Indem ich in dieser Richtung weiter forschte, stieß ich auf drei weitere bisher unbeobachtete Typen romanischer Kirchen, auf Bauten die zwischen Schiff und Apsis einen viereckigen Priesterraum einschoben, auf Kirchen, die den Chor halbkreisförmig endigten. Und schließlich auf zentral angelegte Bauten in der Art der byzantinischen Architektur. Stets, wenn ich im „Method“ einen neu aufgefundenen Typus zur Veröffentlichung brachte, ertönte mir jedesmal aus Fachkreisen ein lauter Widerstand entgegen. Die mir wohlwollenden Freunde warnten mich in der Meinung, meine übergroße Liebe verführe mich auf Abwege. Meinen Bestrebungen entferntere Fachleute sprachen sich weniger wohlwollend aus. Doch hatte sich der Widerstand auf dieser wie auf jener Seite bald gelegt, und man wartete gar nicht darauf, bis ich meine „Geschichte der čechischen Kunst“ herauszugeben

beginne, vielmehr kamen die von mir entdeckten romanischen Typen aus dem „Method" in andere Schriften als eine längst bekannte Sache, worüber es keine Zweifel gebe. Nur über den sechsten Typus wurde außerhalb des „Method" nichts laut, sicher nur deswegen, weil ich diese neue Gruppe erst im vorletzten Jahre festgestellt habe und seit dieser Zeit noch keine neue Publikation dieser Art erschienen ist. Wenn man in der Kunstgeschichte anderer Völker die kleinen Kirchen gewöhnlich mit Stillschweigen übergeht, gewinnen bei uns gerade diese Denkmäler durch die Entdeckung des sechsfachen Bautypus eine eigentümliche Bedeutung und eine außergewöhnliche Wichtigkeit aus dem Grunde, weil die verschiedenartige Lösung des einen Gedankens in unserer Heimat gleich an der Schwelle der Kunstgeschichte des čechischen Volkes steht." Ich empfehle den Herren (Meinander) Karaman, Birnbaum, Zaloziecky und anderen Vertretern der Dvořakschule diese Erfahrung eines Kämpfers zur Beachtung, der sogar noch halb und halb ihre Wege ging.

Lehner fand wohl in erster Linie deshalb Mißtrauen, weil er scheinbar mit einer fertigen Überzeugung an die historische Einordnung der von ihm gefundenen Typen herantrat. Heute müssen wir seine Tat mit Dank anerkennen: er hat der Denkmalkunde wichtigen Arbeitsstoff zugeführt und neuerdings durch die Überweisung seiner Bibliothek an die kunsthistorische Lehrkanzel der čechischen Universität in Prag sein Verdienst noch gesteigert. Inzwischen wird sich, wie ich hoffe, gefördert auch durch meinen Versuch in dem Buche „Die Krisis der Geisteswissenschaften", ein strenges Auseinanderhalten der Sachforschung von Beschauermeinungen, sie seien noch so „geschichtsphilosophisch", bzw. schulmäßig angehaucht, durchsetzen.

Die ältesten Steinkirchen Böhmens wie die späteren Holzkirchen wurden bis jetzt leicht zum Spielball von politischen Historikern, die sie je nach der persönlichen Zugehörigkeit zu einer Nation und Kirche hin- und herschoben, wie es ihnen eben am Herzen lag. Als Gegenstück zu Lehner möchte ich den Bischof Dr. Franz Haas nennen, der die Aufnahmen von Lippert und Schulcz 1866 in den Mitteilungen der Zentralkommission XI, S. 1 f., historisch einbegleitete und von vornherein mit der Überzeugung an sie herantrat, daß es deutsche Ansiedler gewesen sein müßten, die den Holzkirchenbau in die damals ungarischen Gebiete einführten.

Wenn man erst einmal anfangen wird, darauf zu achten, daß neben den gewöhnlichen Typus unserer Museen, die die internationale Groß- und Kleinkunst sammeln, Heimatmuseen gehören, die zeigen, wie die Kräfte von Lage, Boden und Blut ursprünglich im Norden Europas wirksam waren und durch die in römischer und christlicher Zeit vorstoßenden Mächte des Mittelmeerkreises verdrängt wurden, wenn man dann die geradezu systematisch vernichteten Spuren der vorromanischen Zeit zusammenbringen wird mit einzelnen auch heute noch bei den Slaven nicht ganz ausgestorbenen Zweigen der Volkskunst, dann wird ein solches Heimatmuseum nicht mehr als Nebensache behandelt werden; man wird vielmehr anfangen, das Land glücklich zu schätzen, in dem augenscheinlich gezeigt werden kann, daß die von Süd- und Westeuropa nach dem europäischen Norden vordringenden Mächte doch noch nicht alle Spuren des ursprünglichen und einst in der Kunstentwicklung des Nordens bestimmenden Geistes vernichten konnten. Was hier für die Westslaven zu zeigen versucht wurde, läßt sich ebenso für die Südslaven, die Finnen[1], die Skandinavier[2], die Kelten in Irland[3], die Angelsachsen[4] und Deutschen

1) Acta academiae Aboensis, Humaniora IV, 1923.
2) Vgl. „Das Problem der nordischen Kunst", Konsthistoriska sällskapets publikation, Stockholm 1919.
3) Vgl. Year book of oriental art I, 1924.
4) Vgl. die der englischen Ausgabe meines „Ursprunges der christlichen Kirchenkunst": Origin of christian

nachweisen. Es darf uns nur der Humanismus und seine Schulmeinungen nicht blind machen für das, was vor ihm in Nordeuropa herrschend war. Ähnliches habe ich für Asien in einem Aufsatz über „Die asiatische Kunst“ vorzuführen gesucht (Jahrbuch der asiatischen Kunst I); vgl. dazu mein „The northern stream of art from Ireland to China and the southern movement“ (Year Book of oriental art I) und in Zukunft mein Asienwerk. Es ist möglich, daß, was Lehner romanisch nennt, gar nicht immer auf alte Zeit zurückgeht, sondern bisweilen daraus zu erklären ist, daß sich in solchen kleinen Bauten immer wieder das Volkstümliche gegen die großen Stile durchsetzt, wobei alte Gewohnheiten der Holzbauten immer aufs Neue in Stein übertragen erscheinen. Damit wird in Zukunft zu rechnen sein.

church art, S. 230 f., angefügten Abschnitt IX „Hibernosaxon art in the time of Bede“.

ANHANG: ZUR MITTLERROLLE OSTEUROPAS IN DER BILDENDEN KUNST NORD- UND WESTEUROPAS

Wir sind bis jetzt im wesentlichen den Wegen des Bauens in Osteuropa gefolgt. Dabei stand die Frage des Holzbaues und gelegentlich, wie bei den Südslaven, auch die seiner Ausstattung weitaus im Vordergrunde. Immer jedoch blieben wir in einer gewissen Fühlung mit jenen seltsamen Beziehungen, die den im Mittelmeerglauben Erzogenen befremden und im ersten Abschnitte besprochen wurden: Wiederholt war der versunkenen Weltreligion des Mazdaismus und der Tatsache zu gedenken, daß der iranische Feuertempel merkwürdig mit dem altslavischen Tempel und der orthodoxen Kirche übereinstimme. Es scheint, als wenn dem hellenistisch-christlichen Mittelmeerkreis ein mazdaistisch-christlicher im Norden gegenüber gestanden hätte, der bisher gänzlich unbeachtet blieb, wenigstens von seiten der Kunstgeschichte. Kultbühnen in freier Natur, die der Slavist nachweist, begegnen sich mit den von mir zusammengestellten Anzeichen für eine mazdaistisch-iranische Ausbreitung nach dem europäischen Osten. In dem Aufsatze über den Feuertempel wurde schließlich angedeutet, daß sich die Spuren nicht nur auf die slavischen Gebiete beschränkten, sondern weiter nach dem Westen reichten (Germigny-des-Prés). Nachfolgend soll nun auch diesen Dingen etwas nachgegangen werden, weil dabei Osteuropa Mittler war.

Der Norden blieb bis um das Jahrtausend herum scheinbar nahezu schriftlos; dem reichen Quellenstoff des Mittelmeerkreises steht im ganzen genommen eine große Lücke im Norden gegenüber, über die uns höchstens Denkmäler, niemals ausgiebig Quellen aufklären. Aber auch Denkmäler sind und können nicht in breiter Schicht erhalten sein, aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie in Rohstoffen gearbeitet waren, die nicht dauerten; von erhaltenen Bauten z. B. kann daher nicht die Rede sein. Ähnliches gilt auch für die Kleinkunst, soweit sie nicht in Metall gearbeitet war oder ihre Erzeugnisse durch Zufall wie die Holzladung des Osebergschiffes oder in gemauerten Bibliotheken wie die Pergamenthandschriften merowingischer Klöster erhalten blieben. Ich gehe so vor, daß ich nach Zuendeführung dessen, was in dem früheren Aufsatze S. 26 f. gesagt wurde, zunächst kurz die Metallsachen des europäischen Nordens in Betracht ziehe, dann das Osebergschiff mit seiner Kunstladung folgen lasse und die im Nordenbuche behandelte Ursprungsfrage nach dem auf beiden Gattungen auftretenden Tiergeflecht in Erinnerung bringe. Schon für diese Erscheinung muß von Sibirien aus eine Brücke angenommen werden, die von der baltischen Küste hinüber nach Gotland und dem skandinavischen Festlande führte. Es folgen dann weitere Beobachtungen am Schmucke der Handschriften, die eine solche Brücke für das Übergreifen des in Betracht kommenden Stromes bis nach Westeuropa wahrscheinlich machen. Zum Schlusse frage ich nach dem Träger dieser Bewegung und suche ihn in den Nordgürtel der Bildenden Kunst des Erdkreises einzuordnen.

Oben war nur vom Feuertempel, nicht auch vom Feuer selbst die Rede. Es tauchen in nordischen Schriftquellen Spuren dafür auf, daß das Feuer dort Verehrung genoß, nicht nur in baltischen Gebieten, sondern z. B. auch im entfernten Irland bei den Kelten, wo der Erzbischof erst 1220 das bis dahin von 20 Nonnen bediente heilige

Feuer wegen Aberglaubens löscht. Ich will darauf nicht näher eingehen, weil solche Feuerkulte nicht notwendig von Iran abhängig sein müssen, im Gegenteil aus begreiflichen Gründen im Norden heimisch sein und erst durch die indoarische Wanderung nach Iran gelangt sein können. Dann aber ist diese Bewegung gleich weiter bis nach Indien vorgedrungen, wie erst kürzlich Ramaprasad Chanda, „The beginnings of art in Eastern India with special reference to sculptures in the India Museum Calcutta" (Memoirs of the arch. survey of India Nr. 30, 1927), gezeigt hat, indem er aus Schriftquellen den Kult des Feuers in einfachen Hütten und Tempeln nachweist.

Wie dem auch immer sei, von der mittelasiatisch-nordeuropäischen Bewegung ist wohl zu unterscheiden eine zweite nordasiatisch-nordeuropäische, die ihren Niederschlag in erster Linie in der sogenannten altgermanischen Tierornamentik und den Fisch-Vogel-Initialen merowingischer Handschriften fand. Ich verweise den wissenschaftlichen Leser einleitend auf meine beiden Aufsätze, die in englischen Zeitschriften erschienen: „The northern stream of art from Ireland to China and the southern movement" (The year book of oriental art I, 1924/25, S. 88 f.) und „Northern influence in ancient art" (Drawing and design, Studio 1927, S. 76 f.). Es handelt sich dabei um die Einheitlichkeit der Nordkunst und ihr Hervortreten bei den nach den südlichen Halbinseln abgewanderten Nordvölkern. Zwar ursprünglich scheinen Europa und Asien getrennt, nicht nur durch den Ural, sondern durch ein Meer. Aber dann, als dieses verschwand, vollzieht sich ein Zusammenschluß, der Völkerwanderungen ebenso im Gefolge hat wie einen regen Verkehr, soweit unsere Kenntnis vorgedrungen ist, nicht nur in der Achse von Nordwesten nach Südosten, den wir als Indogermanenwanderung vorzustellen pflegen und der in seinen Nachwirkungen erst aufhört, als Rußland sich ganz selbständig machte und seinen Eigenwillen zwischen Europa und Asien schob.

Bevor das geschah, brachen durch die Uralpforte von Ost nach West führende Völkerwanderungen, die Hochasiaten bis in das Herz Europas brachten. Auch von dieser großen Bewegung soll hier nicht die Rede sein, sondern lediglich von einer dritten, die zum Teil unabhängig und früher, aber immerhin auch gleichzeitig mit den Vorstößen der Hunnen und Avaren, wie es scheint auf friedlichem Wege aus Sibirien über den Ural, die Kama und Wolga entlang nach der Ostsee stattfand und bei den germanischen Völkern tiefgreifende Spuren hinterließ, die in der Bildenden Kunst augenscheinlich werden.

Wir lernen die europäische Nordkunst in der Bronzezeit auf der Stufe der frei ausschwingenden Linie kennen. Es folgt eine andere, die nicht ganz ohne Einfluß eines Rückschlages von seiten der im Mittelgürtel angesiedelten Nordvölker entstanden zu sein scheint, in der der Mäander verdrängt wird durch das Bandgeflecht. Die dritte Stufe nun beschränkt sich nicht mehr auf die geschwungene Linie allein, sondern hat sehr auffallend eine im Norden Europas neue Gestalt in ihren Zierat aufgenommen, das Tier. Seine Wanderung von Sibirien aus um den Pol herum nach Europa und Amerika wird eine der Hauptarbeiten der Kunstgeschichte der Zukunft werden; ich ziehe hier nur den europäischen Zweig in Betracht.

Man betrachte als beste Beispiele zwei Silberbeschläge aus Gotland (Abb. 244—246), die als Ganzes genommen, geschmückt scheinen mit wirren Wurmwindungen, bei denen man an die Beschreibung des Schmuckes der Holzhalle Heorots im Beowulfsliede denken möchte. Die Flächen sind überzogen mit Bandgeflechten von ungleicher Dicke; der Laie weiß damit nichts anzufangen. Erst wenn man wie der schwedische Reichsantiquar Salin an diese Zierate eine Lebensarbeit wendet, kommt heraus, daß es sich

um Ziertiere handelt, die die Kunst, nicht die Natur gestaltet hat. Salin zeichnete aus den beiden abgebildeten Stücken diese höchst merkwürdigen „Tiere“ heraus. In jedem einzelnen Falle sieht man mehr oder weniger deutlich den Kopf, diesen mit Hals und Vorderfuß, endlich das ganze Tier nebeneinandergestellt. In Abb. 244—246 sind zu jedem Stücke die Tiere als Ganzes herausgezeichnet: Man wird zumeist Kopf, Hals, Vorderfuß, Rumpf, Hinterfuß und Schwanz unterscheiden, aber so vollständig ohne Zusammenhang mit irgendeinem Naturvorbilde, daß die freie Erfindung nicht weggeleugnet und kaum versucht werden kann, irgend ein Wesen des Tierreiches zu nennen, das auch nur entfernt mit unseren Bildungen übereinstimmt. Es sind offenbar Linienspiele, die vom Tiere nichts anderes als die Glieder nehmen, um den Zusammenhang herzustellen. Vor allem sind die Augen und Schenkel gewöhnlich kreisrund betont, Hals und Rumpf bilden ein verdicktes Band, während Füße und Schwanz sich in feine Linien verteilen und den Körper umspielen. Im übrigen sind die „Tiere“ ganz dem Felde entsprechend angeordnet, das sie füllen sollen.

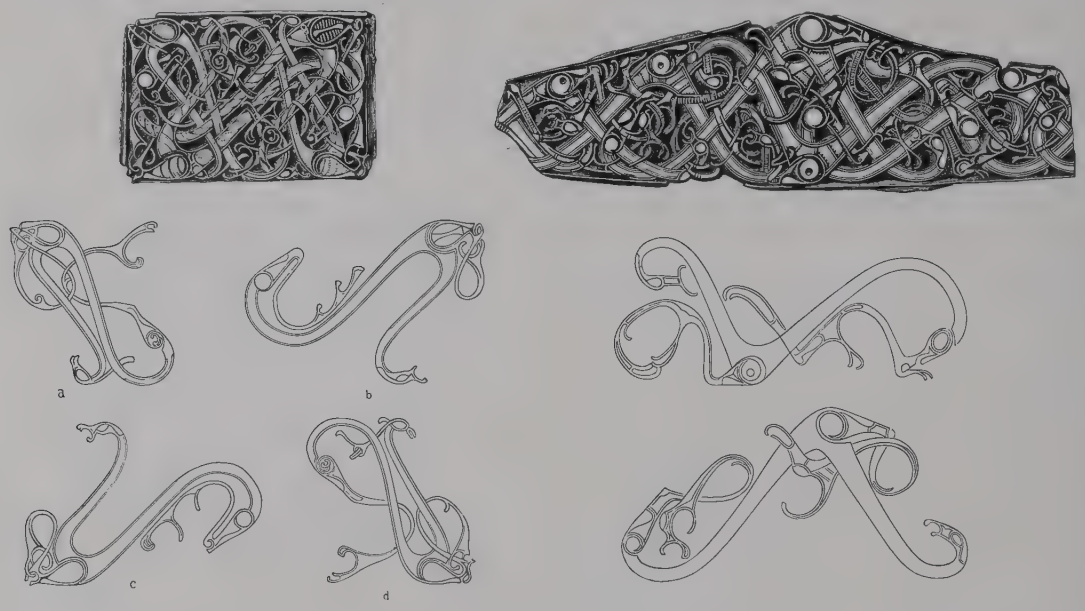


Abb. 244—246. Stockholm, Museum: Altgermanische Silberbeschläge aus Gotland (nach Salin).

Ist das nun primitive Barbarenkunst? Ich denke man könnte solche Erfindungen heute noch auf jede Kunstausstellung schicken, sie würden lebhafte Beachtung und Anerkennung finden. Die Nerven derjenigen, die diese zarten, wie Schleier wehenden Windungen zeichneten, müssen hochempfindsam, etwa wie die der Rokokomenschen des 18. Jahrhunderts, gewesen sein. Das ist nicht die Kunst „werdender Barbaren“ wie manche Archäologen behaupten, sondern Ausdruck einer uralten, überentwickelten Formfreude, die kaum jemals wieder ihresgleichen gefunden hat — es sei denn eben in der Zeit des ähnlich überspannten Rokoko. Davon wird noch an anderer Stelle zu reden sein. Hier soll nur die Herkunft der Eigenart dieser Tierlinienspiele weiter verfolgt werden.

Das angeführte Werk von Salin gibt zur Genüge Auskunft über die zahlreichen Metallsachen, die

von dieser altgermanischen Schicht erhalten blieben. Uns beschäftigt mehr die Tatsache, daß ihr Träger im großen nicht so sehr das Metall als das Holz gewesen sein dürfte. Bisher waren Belege dafür nur in verschwindendem Maße bekannt. Man hat daher auch von dieser Seite her die große für den Norden so ausschlaggebende Holzkunst ganz vernachlässigt. Ich verweise auf mein Nordenbuch, in dem man die Kunstladung des Osebergschiffes und die Beziehungen der sibirischen und germanischen Tierornamentik besprochen finden wird. Man nehme dazu die Arbeiten von Muth und Hoerschelmann über die verwandte Tierornamentik der altchinesischen Bronzen und dürfte anfangen klarer darin zu sehen, wie sehr Nordasien und Osteuropa zwischen Westeuropa und Ostasien als Mittler in Betracht kommen. Diese Mittlerrolle setzt einen Verkehrsweg im Rücken der Slaven voraus, der von Nord- und Mittelasien über die „baltische Brücke" nach Skandinavien und von da weiter nach dem Rhein, ins Frankenland und zu den Angelsachsen führte. Dabei sind die Tatsachen für das Auftreten der beiden kennzeichnenden Motive, nämlich neben dem Tiergeflecht noch die Fisch-Vogel-Initiale, untereinander merkwürdig verschieden. Wir stehen vor einer der beachtenswertesten Erscheinungen der Kunstgeschichte, mit der wir bisher nicht rechneten, weil der Norden und seine Kräfte in dieser Art „Geschichte" gänzlich vernachlässigt wurden.

Das Tiergeflecht, dessen Vorführung wir der Lebensarbeit Salins verdanken, ist eine im besonderen nordeuropäische Erscheinung, die im Gebiete der Nordsee Verbreitung fand und gelegentlich mit den Germanen auch nach dem Mittelmeere vorgedrungen ist. Heute ist das Osebergschiff ein Beleg größten Stiles dafür und es ist unsinnig, daran, wie es manche tun, den Maßstab der bisherigen Kunstgeschichte legen zu wollen, statt umgekehrt diese nach den Forderungen des 1904 entdeckten Schiffes mit seiner Kunstladung umzuarbeiten. Salins Fehler, die Tierornamentik mit der spätrömischen Kunst zusammenzubringen, war noch entschuldbar, denn das Osebergschiff wurde erst in dem gleichen Jahre gefunden, in dem er seine „Nordgermanische Tierornamentik" herausgab. Und noch ein anderes ist erst seit diesem Jahre etwa in den Gesichtskreis unseres Nachdenkens getreten: die sibirische Kunst. Sie erst hat die Entscheidung gebracht. Die Werke von Minns und Rostovtzeff sind der Eigenart dieses untergegangenen Kunstkreises nicht gerecht geworden, aus dem sehr einfachen Grunde, weil auch sie zu sehr im Banne des Griechischen bzw. Iranischen standen. Schließlich kommt es vorerst noch gar nicht darauf an, daß der große Wesensunterschied der Kunst von Iran und Sibirien, von Hellas ganz zu schweigen, zugegeben wird, Hauptsache ist, daß die humanistische Annahme von der Auslösung des Tiergeflechtes durch die spätrömische Provinzialkunst aufgegeben und der asiatische Ursprung desselben zugestanden wird. Der Weg führt offenbar über Perm und die baltische Brücke nach Skandinavien. Wir können diese Wanderung der für Sibirien kennzeichnenden Tiergestalten mit aller Wahrscheinlichkeit nachweisen. Die Bewegung wird in Skandinavien mit der Vorliebe für das bewegte Band, wie sie schon die Bronzezeit kennzeichnet, und dem jüngeren Bandgeflecht vereinigt und so entsteht jenes, wie die Auflösearbeit Salins gezeigt hat, hochentwickelte, ja im Liniengefühl überfeinerte Tiergeflecht, das heute kaum noch jemand als primitiv oder barbarisch bezeichnen wird. Es ist vielmehr die ausgesprochene Nordart entgegen der bisher ausschließlich in Forschung und Erziehung beachteten Mittelmeerart, die mit der menschlichen Gestalt arbeitet. Ohne die Mittlerrolle Osteuropas wäre die nordasiatische Art niemals ausschlaggebend für Nordeuropa geworden.

I. Das Tier im Schmuck des Osebergfundes.

Das Osebergschiff ist zur Zeit das wichtigste Zeugnis der Blüte germanischer Nordkunst in vorchristlicher Zeit. Seine Entstehung wird von den Bearbeitern des 1904 gemachten Fundes 800—850 n. Chr. angesetzt (vgl. Osebergfundet, utgit av den norske stat under redaktion av Brögger, Falk, Schetelig. I 1917, III 1920). Wie die Mschattafassade einst ein Wahrzeichen für das Bemühen war, den Kunstforschern zu zeigen, was man sich unter iranischer Kunst vorzustellen habe, so ist es das Osebergschiff für den Norden Europas und seine mit Iran eng verwandte Kunstgesinnung in einer Zeit, in der die antike Kunst des europäischen Südens in ihrer Gestaltungskraft erschöpft war. Die Erdräume, die in der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends die Führerschaft auf dem eurasischen Boden antraten, hatten eine wurzelechte Entwicklung aufzuweisen, aus der schon zur Zeit der Indogermanenwanderungen Schößlinge nach den südlichen Halbinseln, wie Hellas und Indien, vorgedrungen, dort aber durch die vom Süden übernommene Menschengestalt in der äußeren Erscheinung verändert worden waren. Die bewegte nordische Form freilich war geblieben, in Hellas im Faltenwurf und einer auf geschwungene Linienzüge eingestellten Anordnung der Gestalten, in Indien in der Bewegung des nackten Menschenleibes selbst.

Inzwischen war die bewegte Linie der nordeuropäischen Kunst vom nördlichen Asien aus zum Tierzierat gedrängt worden. Das Ergebnis dieses Umschwunges sehen wir am Osebergschiff in jenem Rohstoffe, dem Holze, vor uns, der im europäischen Norden ebenso führend war wie in Hellas der Marmor oder in Mesopotamien der Ziegel. Es ist das reine Wunder, daß sich im feuchten Norden ein einziges der Großdenkmäler in Holz erhalten konnte, die wir dort in breiter Schicht voraussetzen müssen. Wenn auch am Osebergschiff alles morsch und faul geworden ist, so hat doch die unerschöpfliche Ausdauer norwegischer Forscher der Erde ihre Vernichtungsarbeit zum guten Teile wieder abzujagen vermocht. Das Schiff selbst, der in ihm gefundene Wagen (S. 265, 266) und die Schlitten (S. 165, 166 und 167) sind aus ihrer Verwesung neu erstanden und werden im Universitätsmuseum in Oslo (Kristiania) hoffentlich Gegenstand von Wallfahrten der europäischen Nordvölker, der Germanen selbst, der Kelten und Slaven werden.

Nachdem ich die Hauptstücke des Fundes im Nordenbuche kurz besprochen habe, sei hier eine der beiden Gattungen seiner zierenden Ausstattung, der dem älteren rein geometrischen Bandgeflecht folgende Tierzierat (S. 179), einer eingehenderen Betrachtung an Abbildungen unterzogen, die ich im Nordenbuche nicht veröffentlicht habe. Die Kunstforscher scheint der vor zwanzig Jahren gemachte Fund nicht zu beschäftigen oder sprachlos gemacht zu haben. Wenn sie glauben, über die Verlegenheit hinwegkommen zu können, indem sie die Augen davor verschließen, so dürfte die Macht der Tatsachen doch allmählich stärker als aller Gegenwille sein. Der Osebergfund wirft das überlieferte Kartenhaus, das wir Kunstgeschichte des frühen Mittelalters nennen, im Verein mit dem, was sich heute noch über den vor 1050 in Europa herrschenden Holzbau sagen läßt, ebenso über den Haufen, wie einst die mazdaistische Mschattafassade alle humanistische Spitzfindigkeit, die den Anteil des arischen Westasiens am Entstehen der hellenistischen, altchristlichen und islamischen Kunst einfach ausschalten wollte.

Das eigenartigste Stück unter den im Osebergschiff gefundenen Fahrgeräten scheint der Wagen (Abb. 247) zu sein. Ich beschreibe zwei Seiten des Troges, der auf dem Untergestell aufruht. Die nachfolgend gebrachten Abbildungen verdanke ich der Güte des Direktors des Universitäts-

museums in Oslo, Prof. Brögger. Für weitere Belege vergleiche man das große Werk des norwegischen Staates.

Abbildung 247 zeigt eine der halbrunden Schmalseiten. Wenn man den reichen Schmuck in der Mitte betrachtet, könnte man glauben, daß es da überhaupt nur Tiere mit Menschenkopf und Luchsohren über breit ausladendem Leibe gibt. Bei genauerem Zusehen erst bemerkt man, daß auch Tiere mit Löwen- und Affenköpfen vorkommen. Das merkwürdigste aber ist, daß, während die Tierleiber rechts rein geometrisch geschmückt sind, sie auf der linken Seite öfter geringelte Schlangen aufgelegt zeigen. Sie erinnern an jenen nordischen „Gunnar", den man mit Schlangen ringend auf der anderen halbrunden Schmalseite des Wagentroges abgebildet sieht (Nordenbuch, Abb. 11). Auf das „Gorgonenmotiv" will ich hier nicht näher eingehen; es genüge darauf aufmerksam zu machen, daß es ein Lieblingsmotiv der mittelgriechischen Kunst auf hellenischem Boden war. (Vgl. meinen „Bilderkreis des griech. Physiologos", S. 16.)

Abb. 247. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Eine Schmalseite des Wagens.

Etwas klarer und besser erhalten sind die Langseiten des Trogschmuckes (Abb. 248). Unter einem gedrehten Wulst erscheinen in zwei Reihen übereinander Tiere, die in Kampfstellung die Streifen der Länge nach füllen. Im breiteren unteren Streifen sieht man schlangenartig langgestreckte, aber mit Füßen versehene Ungeheuer durcheinander geschlungen. Rechts am abgebrochenen Ende ist noch der Schenkel eines Tieres erhalten mit seinen mandelförmig ineinandergelegten sechs Ringen. In diesen Schenkel beißt ein Tier mit lang geöffnetem Rachen, der wieder von mehreren Rändern umgeben und oben von dem Fuße eines Tieres umfaßt wird, das sein Maul in den Hinterschenkel eines dritten Tieres schlägt. Das Auge liegt rund unter dem vorspringenden Ohre. Man sieht dann den langgestreckten Körper, der am Halse drei Zickzackstreifen in Kerbschnitt, durch zwei Stege getrennt, am Rumpfe aber Rippenbildung quer über den Leib zeigt. Diese wird abgelöst von einem durchbrochenen Geflecht zweistreifiger Bänder, worauf der Körper mit dem Kerbschnittmuster und einem Bein endet. In der Mitte beginnt die gleiche Gruppe nochmals mit leichten Änderungen, besonders am linken Ende. Zwei solche Tierkreuzungen sieht man auch im

oberen Streifen links. In der Mitte hängt sich ein Tier an die Zitze eines anderen, das sich mit einem dritten kreuzt. Dieses hält mit beiden Vorderfüßen Arm und Schopf einer Gewandfigur, die den rechten Arm in die Hüfte stützt und mit der linken einen Mann am Gelenke faßt, der Arme und Kopf erhoben hält und nach rechts vordrängt, wo ein Reiter folgt. An den beiden Köpfen fällt die tiefe Ohrgrube auf. Immer wieder drängt sich gegenüber Ausnahmen, wie es solche Darstellungen mit menschlichen Gestalten sind, die Überzeugung auf, daß dieser Wagen nicht ohne weiteres mit den anderen Fundstücken zusammengeworfen werden darf, sondern im Rahmen des Osebergfundes eine eigene Stellung einnimmt. In den Übungen meines Seminars wurde er auf den Totenkult bezogen.

Abb. 248. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Eine Langseite des Wagenkastens.

Schon das Osebergschiff selbst zeigt einen etwas anderen Tierschmuck von ganz typischer Ausbildung. Man überblicke nochmals die Zierate des Wagens, besonders die Abbildung der Langseite: die künstlerische Wirkung wird da hervorgebracht durch die bandartig geschwungenen Tierkörper im Gegensatze zu den negativen Ausschnitten, die zwischen den Körpern und Gliedmaßen im Grunde ausgespart sind. Dieses Verhältnis erscheint auf dem Schiffe selbst in dessen eigenem Schmuck ganz fest durchgebildet. Kiel und Bord sind mit Tierschmuck versehen (Abb. 249), aber seine Gestalt ist ganz wesentlich anders als am Wagen. Was am Wagen ein Spiel der freien Vorstellung zur Füllung eines Streifens war, ist hier strenger Aufbau. Der Tierkörper ist durch nierenförmige Ausschnitte am Vorder- und Hinterleibe aufgelockert, in die Öffnung hinten ragt immer der Kopf des nächsten Tieres herein. Die Zuspitzung des vorderen Nierendurchbruches endet entweder in einem Knopf oder sie setzt sich in einem Linienzuge fort. Füße, Schwanz und Ohren geben Anlaß den (auch außen öfter im Umriß abgesetzten, aus zwei Hälften bestehenden) Körper durch Linienzüge umspielen zu lassen. Eine Ausnahme bildet in der Abbildung nur das rechte Ende oben. Dort durchwächst das von links kommende Tier mit seinem langen Halse den oben durch ein O durchbrochenen Hinterleib und beißt in die dünne Verbindung der beiden Rumpfteile. Zu allen diesen durchbrochen gearbeiteten dünner und dicker werdenden Körpern mit ihren Begleitlinien kommt die Rauhung der Fläche durch verschiedene Kerbschnittmuster und jene Querrippen am Mittelteil des Rumpfes, die wir bereits auf dem Wagen kennen lernten.

Während also gestaltlich festzustellen ist, daß es dem Holzschnitzer nicht einfällt, irgendeine bestimmte Tiergattung nachahmen, d. h. darstellen zu wollen, ist es formal ebenso klar, daß er von einer Überfülle geometrisch in Linie und Fläche drängender Bewegung, dazu einem Gegensatze des wie Durchbruch wirkenden Grundes mit der vom Tierkörper unabhängigen Flächenbelebung

Abb. 249. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Schmuck des Schiffes.

des Musters durchbebt ist und sich nicht genug tun kann, das Tiermotiv diesem inneren Drange auszuliefern. Es ist, als wenn der Tierleib von außen her in ein gewohntes Linienspiel hereingeplatzt wäre und nun ohne alle Rücksicht auf seine natürliche Bildung formal vergewaltigt würde; die Anregungen, die der Linienrhythmus seines Körpers latent aufweist, soll geradezu Anlaß zu leidenschaftlich erregten Bewegungsmotiven geben.

Während der Tierleib am Wagen in seinem natürlichen Zusammenhange erscheint und Tierkämpfe deutlich werden, ist am Schiffe selbst eine vollständig geometrische Auflösung zu beobachten. Darüber hinaus geht eine dritte Gruppe des Osebergfundes, die Schlitten.

Drei von den vier Schlitten zeigen eine reiche Folge verschiedener Zierarten vom reinen Bandgeflecht angefangen bis zum reichsten Tierschmuck und der Verbindung beider Arten. Der zweite Schlitten zeigt am Kasten die ältere vor dem Tierzierat übliche Art, das Bandgeflecht, am dritten und vierten Schlitten überwiegt die jüngere Art, von der dieser Aufsatz handelt. Man lese Nordenbuch S. 27 f. Ich gebe Abb. 250 eine Einzelheit vom vierten Schlitten, in der eine Vereinigung beider Arten vorliegt. Zweistreifige Bänder bilden den Randschmuck oben und unten sowohl wie die Füllung der Fläche. Sechs Kreise liegen da in zwei Reihen übereinander, an den Berührungsstellen durch kleine Kreise verbunden. Diese Kreismusterung erst ist gefüllt mit Tieren, deren Art sich nicht leicht erfassen läßt. Links oben im ersten Kreise sieht man das Tier schräg gestellt, der Kopf richtet sich auf langem Halse auf und verbeißt sich in den Kreis. Der Körper ist zweigeteilt, aber ohne nierenförmigen Durchbruch. Im einzelnen kann festgestellt werden: die mandelförmige Schenkellinie umreißt ein ge-

wölbtes Feld und scheint von Flügeln begleitet, wie der Vorderkörper selbst, dessen Flügel der Hals durchwächst. Ähnlich ist der Kreis rechts oben gefüllt, so daß man den Eindruck gleichmäßiger Verteilung auf beide Hälften gewinnt. Aber in den mittleren und den beiden unteren Eckkreisen ist diese Tierfüllung so über alles Maß reich und zugleich willkürlich, daß ein klarer Einblick kaum möglich erscheint. Die bewegte Wirkung dieses Gespinstes ist im Gegensatz zu den ruhig daliegenden Kreisen, unter oder über denen es hinweggeht, kaum zu durchdringen. Das unruhige Leben wird noch verstärkt durch da und dort aufgesetzte runde Silberknöpfe. Das Ganze wirkt als ausgesprochene Durchbrucharbeit, aber immerhin noch in einer Fläche. Die Tiere liegen, wenn auch Teile die Kreise kreuzen, doch mit diesen in einer Ebene. Die Rauhung der Flächen durch geometrische Muster findet sich nicht vor, die Schenkel bilden ruhig daliegende Glanzflächen im Gewoge der zweistreifigen Kreise und der von Randlinien begleiteten Linienspiele des Umrisses der Tierkörper. Die negativen Ausschnitte sind hier bald in der Art des Wagens, bald in der des Schiffes behandelt.

Abb. 250. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Einzelheit vom vierten Schlitten.

Zum Schluß möchte ich noch zwei von den Tierkopfendigungen vorführen, die die seltsamste Mischung von Tierbildung des Gerätes selbst zugleich mit dem Tierschmuck aufweisen. In Abb. 251, 252 sieht man ein solches Stück in seinem jetzigen Zustande, einen Wolfskopf (?) auf langem Halse. Die Durchbrucharbeit an sich, dazu die Rauhung der Flächen durch allerhand Kerbschnittmuster u. dgl., endlich die vielen Knöpfe, die schließlich noch darauf genagelt sind, geben dem Ganzen eine ungemein lebhafte, überreiche Erscheinung. Daher fällt um so stärker die Säumung unten durch Halbbogen und der Gegensatz zu dem einfach glatt gehaltenen Stiele auf. Es sieht aus, als wären hier bewußt die Mittel des Gegensatzes in Bewegung gesetzt, um eine möglichst starke Wirkung hervorzurufen.

Ein ganz ähnlicher, aber noch viel reicher geschnitzter Stab mit Tierkopfendigung ist links auf derselben Abbildung zu sehen, diesmal nicht nach dem Original, sondern nach einer Nachschnitzung von Erikson. Das alte Stück selbst wird in immer fließendem Wasser aufbewahrt; seine samtartig wirkende Fäulnis hat an toniger Wirkung nicht ihresgleichen. Das Stück eignet sich besonders dazu, die Frage des Ursprunges des Tieres im Schmuck des Osebergschiffes aufzuwerfen. Man sieht den Hals mit fünf Reihen von je sechs Ovalen bedeckt, die man auf den ersten Blick für eine Art Armband mit seltsamer Füllung halten möchte. Bei näherem Zusehen stellt sich heraus, daß hier drei Schichten von Tierzierat übereinander zu einer wirkungsvollen Einheit verflochten sind. Es macht den Eindruck als wenn der Stab bis in den Kern in Schmuck

Abb. 251/252. Oslo, Universitätsmuseum, Osebergschiff: Zwei Drachenstäbe.

aufgelöst wäre, ähnlich wie später etwa eine „gotische" Domfassade. Man bemerkt, daß in der Mitte der „Armringe" Gesichter mit Glotzaugen und vorquellender Zunge gegeben sind, die feigenförmigen Glieder in den Achsen Schenkel bedeuten, und stellt sich dann allmählich Tierkörper her, die alle in dem einen Kopf in der Mitte und einem anderen in den Zwickeln zwischen den Ringen zusammenlaufen und in der Verflechtung neben den Füßen seltsam gefiederte Glieder erkennen lassen, die im Tiefendunkel verschwinden. Auch ist hier die Oberfläche der gerundeten Glieder derart überreich mit Kerbschnittzieraten aller Art übersponnen, daß auch dadurch, wie durch den öfter wiederkehrenden nierenförmigen oder Kreisausschnitt das unerhörteste Gewirr entsteht. Der Kopf, in den der Stab endigt, ist dem des anderen Stückes fast gleich, nur hat die Hand Eriksons alle Einzelheiten deutlich zu machen gesucht.

Übersieht man nun die vorgeführten Tierzierate des Osebergfundes —wobei die Reihenfolge nicht etwa bindend eine Abfolge bedeuten soll —, so wird man selbstverständlich sofort der großen Arbeit Salins gedenken, und sich erinnern, mit welcher Überzeugungstreue dort der Ursprung des Tierzierates aus der Antike vertreten wird. Ich möchte darüber nicht viel Worte machen. In einer kleinen Arbeit „Das Erwachen der Nordforschung in der Kunstgeschichte" (Acta Academiae Aboensis, Hum. IV) habe ich bereits 1923 aus Anlaß zweier damals erschienener Werke gegen diesen Wahn Stellung genommen, der ebensowenig auszumerzen ist, wie etwa die Überzeugung vom Hervorgehen des „Mittelalters" aus der Antike oder dem klassischen Altertum. Ich will mich nicht dabei aufhalten; wenn der überaus gewissenhafte schwedische Reichsantiquar Salin die Funde des Osebergschiffes und zugleich die jetzt immer deutlicher zutage kommende Wesensart der nordasiatischen Kunst Sibiriens oder der altchinesischen Kunst vor dem Eindringen des Mazdaismus und Buddhismus gekannt hätte, dann würde er nie diesen Irrtum Riegls mitgemacht haben.

Hier sei nur auf das verwiesen, was schon 1917 in meinem „Altai-Iran und Völkerwanderung", S. 204 ff., für den Ursprung des altgermanischen Tiermotivs aus dem Norden Asiens unter den Schlagworten „Mehrflächigkeit" und „Übersponnene Ornamente" vorgebracht wurde. Die ganze Sachlage dürfte jetzt deutlicher zu durchschauen sein, wenn man meinen Aufsatz „Die asiatische Kunst" im Jahrbuche der asiatischen Kunst I, 1924, liest. Im vorliegenden Falle sei nur aufmerksam gemacht auf die Tatsache, wie in Europa neben die altnordische Gestalt des Pferdekopfes der Löwen- und Drachenkopf tritt, etwa gleichzeitig mit dem Erscheinen des letzteren in der chinesischen Kunst. Man vergleiche die Literatur über die Stele vom Jahre 781 in Singanfu und verwandte Denksteine, dazu bezüglich des Löwenkopfes: Omura, Hist. of chinese sculpture (chin.) 1917, fig. 74. Hier wird man geradezu glauben, ein norwegisches Denkmal vor sich zu haben. Über den Drachen in der islamischen Kunst Z. f. Bild. Kunst LVI, 1921, S. 18 f.; über nordische Denkmäler bis herauf zum Türschmuck der norwegischen Mastenkirchen vgl. Dietrichson und Munthe, „Die Holzbaukunst Norwegens". Besonders auffallend sind die Beziehungen der Tierbildung zu Sibirien bei dem Tierkopfende (Abb. 251, 252). Ich stelle daneben ein anderes Stück aus Gold in der Ermitage (Abb. 253), das in Sibirien gefunden worden ist (Tolstoi-Kondakov, Russ. Altertümer [russ.] III, S. 64). Dieses gibt das „Rolltier" in seiner ursprünglichen nordasiatischen Gestalt und mag als Ergänzung zu dem gelten, was in „Altai-Iran" über diese Dinge gesagt wurde.

Ich habe die Denkmäler bisher ganz unabhängig von Haakon Scheteligs drittem Bande des „Osebergfundet" betrachtet, den er „Vestfoldskolen", d.h. die Bildschnitzerschule von Vestfold, nennt.

Der Band ist 1920 in 715 Exemplaren erschienen; ich habe ihn erst im März 1925 in Finnland zu Gesicht bekommen und danke es der freundlichen Mitarbeit von Mag. Matti Ekström, wenn ich den norwegischen Text (ein deutscher oder englischer Auszug lag dem Exemplare der Universitätsbibliothek in Helsingfors nicht bei) zur Kenntnis nehmen konnte. Es wäre vielleicht im Sinne der norwegischen Nation gewesen, den so ungewöhnlich bedeutenden Fund durchgreifender bekannt zu machen. 25 Jahre sind seit seiner

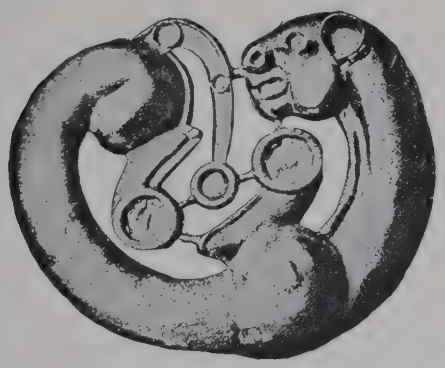


Abb. 253. Leningrad, Ermitage: Rolltier in Gold aus Sibirien.

Auffindung vergangen, und immer noch kann man sagen, daß dieser märchenhafte Schatz, der die Kunstgeschichte in ihren Grundfesten erschüttern sollte, fast unbekannt geblieben ist.

Vestfold ist die Landschaft, in der die großen Schiffsfunde gemacht wurden. Die prachtliebende Königin Aase soll dort an ihrem Hofe eine ganze Kunstschule begründet und beschäftigt haben. Ich nahm den Fund bisher als ein Beispiel dafür, daß die Germanen ganz allgemein eine große Freude am Schmuck ihrer Holzgeräte und Bauten hatten. Es war mir nicht eingefallen, einen gar so außerordentlichen Einzelfall in den Osebergfunden zu sehen. Die erhaltenen Metallsachen sprechen auch entschieden dagegen. Das Außergewöhnliche scheint mir vielmehr lediglich darin zu liegen, daß der feuchte Boden des Nordens uns endlich einmal einen Holzfund beschert hat; vor allem auch darin, daß es sich um ein Frauengrab handelt, während man bisher immer nur schmucklose Männergräber gefunden hatte.

Schetelig sucht seiner Arbeit Leben zu geben, indem er die Überfülle von verschiedenartigem Schmuck, den uns die Schiffsladung von Oseberg gebracht hat, nach einzelnen „Meistern" zu gruppieren sucht, zunächst also den Schiffsmeister, dem er auch den Wagen zuteilt und von einem konservativen Akademiker trennt, während er den zweiten oder Schetelig-Schlitten wenigstens im Kasten richtig einem älteren Osebergstil zuschreibt, damit aber das Untergestell des vierten Schlittens verbindet. Das Schlagwort „karolingisch" spielt hier eine große Rolle. Übergangsformen leiten daher über auf den „Barockmeister und den neuen Stil", dann auf den „vorsichtigen Eklektiker des jüngeren Osebergstils" und endlich auf „den barocken Impressionisten". Man wird sich mit diesen zwar zeitgerechten, aber wenig Klarheit schaffenden Bezeichnungen vielleicht abfinden und dankbar sein dafür, daß die photographischen Abbildungen durch so viele Herauszeichnungen (in der Art Salins) begleitet werden, wie sie als Grundlage für die einsetzende Forschung nur verlangt werden können. Eine Zusammenfassung über die Tierköpfe, den Flachschnitt und Reste von Malerei beschließt den beschreibenden Teil.

Es ist erstaunlich, mit welcher Felsensicherheit Schetelig, nachdem er all die wunderbaren Schnitzereien sorgfältig beschrieben hat, wie selbstverständlich an dem Märchen vom römischen Ursprunge dieser Tierzierate und Bandgeflechte festhält. Man sollte meinen, daß vor allem einem Nordländer angesichts dieser Schätze endlich die Augen aufgehen müßten für den großen nordischen Kunststrom, der sich in dem Rohstoffe Holz durch Jahrhunderte hindurch emporgearbeitet hat. Hier handelt es sich doch

nicht um Kleinfunde wie Fibeln, die immerhin die bisherige Annahme erklärlich machen. Auch nicht um kirchliche Kunstgeschichte, in der schließlich die jahrhundertealte humanistische Rechtgläubigkeit den verhängnisvollen Irrtum Dietrichsons dem Mastenbau gegenüber entschuldbar macht. Hier handelt es sich um diejenige Kunst, die den Norden ebenso kennzeichnet wie den Süden die menschliche Gestalt: um bildlosen Zierat. Schetelig hat nicht eine meiner Arbeiten gelesen, hält sich daher ganz im südeuropäischen Fahrwasser, als wenn nie ein Buch über „Altai-Iran und Völkerwanderung" oder über den „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" erschienen wäre. Worin mag nur das Beseligende liegen, an der Fabel vom nordischen „Barbarentume" festzuhalten und alle Entwicklung den Römern verdanken zu müssen?

Man sollte meinen, die Zeit wäre durch den Osebergfund auch reif dafür geworden, zu untersuchen, wieweit die Annahme einer „karolingischen Renaissance", im Sinne des Humanismus aufgefaßt, überhaupt richtig ist. Das Buch von G. H. Hörle, „Die mittelalterliche Mönchs- und Klerikerbildung in Italien" 1914, und die Errungenschaften der Kunstforschung in den letzten Jahrzehnten könnten dafür die Augen geöffnet haben. Für den Norweger Schetelig haben jedoch nicht der Norden und Osten den Süden durchsetzt. In endlosen Wiederholungen wird statt dessen immer wieder glaubhaft zu machen gesucht, daß Byzanz, Italien und Frankreich in die nordische Kunst neues Leben gebracht hätten. Der ältere Osebergstil heißt die „karolingische Gruppe", und der jüngere soll erst recht klassisch durchsetzt sein, obwohl das Entscheidende nicht diese eher unmittelbar vom Osten als vom Mittelmeere zu verstehenden Einschläge sind, sondern jene hinreißende Kraft, die den Römern ebenso unverständlich blieb wie der römischen Kirche und, scheint es, den modernen Humanisten. Hierüber vergleiche man oben meinen Aufsatz „Die nordische Kunstforschung im Banne des Humanismus". Viele können immer noch nicht dem ursprünglichen nordischen Denken gerecht werden, und setzen daher als selbstverständlich voraus, daß die Aufgabe der kunstwissenschaftlichen Forschung der Nachweis sei, wie die „Barbaren" vom Mittelmeerkreise und der klassischen Kunst erzogen worden seien. Schetelig reiht sich würdig der im vorliegenden Buche öfter genannten Reihe junger Humanisten an, die eine römische Provinzialkunst für das ganze Mittelalter verantwortlich machen möchten. Von den Führern dieser Bewegung, Wickhoff und Riegl, war im Mannus XX, 1928, unter dem Titel „Der Humanismus und die Kunst des Nordens und Ostens" die Rede.

So groß die Verdienste der norwegischen Altertumsforscher um die Bergung der Schätze des Osebergschiffes sind, und so gewissenhaft sie den Fund beschreiben, bei der Bearbeitung läßt sich auch Schetelig dadurch seine Unbefangenheit rauben, daß er mit den überlieferten Anschauungen an seine Aufgabe herantritt. Er glaubt nachweisen zu müssen, daß die Nordvölker schon vor der christlichen Unterjochung waschechte Westeuropäer geworden seien, wenn sie freilich auch die menschliche Gestalt noch nicht in breiter Schicht übernommen haben. So ist für ihn das Bandgeflecht der Südgermanen noch immer römischen Ursprunges; es fällt ihm gar nicht ein, selbständig zu untersuchen, ob es nicht die Goten oder Kroaten aus dem Osten oder die Langobarden mit dem Holzbau aus dem Norden mitgebracht haben könnten. Vor allem aber hätte Schetelig beim Tierzierat gewissenhaft auch den sibirischen und iranischen Arbeitsstoff zum Vergleiche heranziehen müssen. Vgl. Minns, „Skythians and Greeks", und jetzt auch Rostovtzeff, „Iranians and Greeks", S. 206. Er beruft sich einfach auf Arne: vor dem 10. Jahrhundert seien östliche Einflüsse ausgeschlossen. Aber die kilogrammschweren Funde von Silbermünzen aus

dem iranischen Osten, die man überall im nordischen Seegebiet findet, stammen nicht erst aus dem 10. Jahrhundert allein. Ich fand im lettischen Volkskunstmuseum zu Riga Münzen beginnend mit Omar (634—644), die heute neben Haufen von jüngeren Samanidenmünzen, bei Üxküll an der Düna gefunden, liegen. Dieses wertvolle Material ist zusammengestellt von H.Frank in den Mitteilungen aus der livländischen Geschichte XVIII, 1908, S.311 ff. (Die baltisch-arabischen Fundmünzen.) Man kommt diesen Massen gegenüber nicht mehr mit der Erklärung aus, die älteren Münzen seien noch lange weiter verwendet worden[2]. — Im übrigen müssen die permischen Funde mit den sibirischen einerseits und mit den germanischen andererseits verglichen werden, dann ergibt sich ihre vermittelnde Stellung ganz augenscheinlich. Man sollte meinen, daß zum mindesten die Anregungen, die ich von Stockholm aus (Konsthist. sällskapets publikation 1916—1919) gegeben habe, in Norwegen nicht unbeachtet geblieben wären, vor allem auch in der Richtung, daß verfolgt wird, welche Anregungen die karolingische Kunst vom Norden erhalten und nicht lediglich wie diese angebliche Renaissance auf den Norden gewirkt habe. Man sollte die Sache nicht so leicht nehmen und ohne genauere Untersuchung der eurasischen Nordfrage sich nicht blindlings einem Schulglauben in die Arme werfen. Vgl. dazu jetzt ausführlich das Nordenbuch.

Schetelig selbst rührt an einer der wichtigsten Nordfragen, indem er einige der Stäbe mit Tierköpfen irgendwie zu deuten sucht. In einem Abschnitte, den er „Künstlerische Wertschätzung" überschreibt (S. 277 f.), frägt er danach, ob diese von drängendem Leben erfüllten Schmuckstücke in Holz irgendeine sinnbildliche Bedeutung hätten. Schon Schmarsow hat in dieser Richtung Andeutungen versucht. Schetelig lehnt eine solche Bedeutung für die Masse der Zierate ab, glaubt aber z. B. die beiden Tierkopfstäbe (Abb. 251, 252) durch eine Gesetzesbestimmung deuten zu können (Falk, Seewesen, S. 39), wonach die Schiffer beim Einfahren den Drachenkopf abnehmen sollten, damit die Landgeister nicht erschreckt würden. In meinem Seminar wurden auch die Drachenstäbe mit der Bestattung in Zusammenhang gebracht[1]. Solche „Drachenköpfe" hätten also die magische Kraft gehabt, übernatürliche Wesen zu erschrecken. Wir kommen damit auf jenen Gegensatz des Guten und Bösen, von Licht und Dunkel, der den Inhalt der nordischen Ethik überhaupt gebildet haben dürfte, wie er sich ebenso in den sibirischen Tierkampfdarstellungen wie im chinesischen Tautieh ankünden möchte und die Grundlage jener nordischen Religion geworden ist, die, scheint es, befruchtend auf ganz Asien gewirkt hat, des iranischen Mazdaismus. Schetelig selbst ahnt, daß der Gedanke der Abwehr den Hintergrund der Stilentwicklung gebildet haben könnte, aber freilich, wie ich hinzufüge, nicht erst des 9. Jahrhunderts, sondern der Nordkunst überhaupt von alters her. Gleich aber ist Schetelig wieder im Sinne der Formalisten bei der Hand, jeden Einfluß dieser inhaltlichen Bedeutung auf die Stilentwicklung überhaupt ausschließen zu wollen: auch dieser echt nordische und heidnische Zug stamme aus der gleichen Wurzel wie das große tragische Gefühl in den Gedichten der Edda. In meinen Augen sprechen aus dem nordeuropäischen Schmuck seelische Gehalte, wie ich sie in der eingangs erwähnten Mschattafassade suche, die (vgl. Jahrbuch der asiatischen Kunst I, 1924) mit dem Hvarenah, der Größe und Allmacht Gottes, den Segen auf den Palast und seine Bewohner herabflehen könnte. Solche Anregungen fallen freilich heute bei der herrschenden Starrheit des humanistischen Schulglaubens unter den Tisch.

1) Vgl. Schulz in Mannus XVII, 1925/4.

2) Vgl. dazu jetzt auch M. Vasmer, „Die kufischen Münzen des Fundes von Luurila", Suomen muin. aikakauskirja XXXVI, Nr. 3.

Ich habe schon im Nordenbuche angenommen, daß die am Oslofjord in Vestfold gemachten Schiffsfunde die Erklärung dafür geben, wie sich in Valdres die Schiffskirche mit einem Mast ausbildete. In Norwegen hat sich dann nach Norden vorschreitend aus der Einmastkirche die Kirche mit vier und zwölf Masten entwickelt. Die älteste heute durch Zufall erhaltene Kirche, Urnes, zeigt zwar bereits einen unreinen Bautypus, dafür aber ist sie der volle Beweis dafür, daß es nicht angeht, aus dem Osebergfund eine künstlich getriebene Hofschule zu machen. Der vor oder um 1100 entstandene Schmuck von Urnes steht noch (Abb. 2) auf der künstlerischen Höhe des Osebergschiffes, wie auch Schetelig anerkennt, obwohl es sich nur um eine Bauernkirche handelt, die im Außenschmuck vielleicht ältere Reste wieder verwendet. Es muß also doch wohl der Holzkunst an sich mehr Gewicht zugemessen werden als dem Eingreifen der sagenhaften Königin Aase. Noch die dem Ende der Wikingerzeit angehörenden Runensteine zeigen, daß es Persönlichkeiten genug gab, die selbst im ungefügen Rohstoffe Granit etwas zu sagen hatten. Vergleiche hierzu F. Plutzar, „Die Ornamentik der Runensteine" (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar. Dazu mein „Kunde, Wesen, Entwicklung", S. 152 ff.).

Erst damit ist dann auch die Zeit der nordischen Tierornamentik vorüber, die zwar an den Portalen der Holzkirchen noch ein kümmerliches, zum Teil unter fortgesetzt östlichem Einflusse stehendes Leben führt, aber in der Oberschicht bereits vollständig durch den „romanischen", d. h. den Steinbau der vom Festlande vordringenden Kirche verdrängt wird. Wenn ein so großartiger Fund wie die Schiffsladung von Oseberg gemacht wird, geht es nicht an, ihn mit der von der Kunstgeschichte notdürftig hergerichteten Elle zu messen, vielmehr muß in Zukunft dieser große Schatz der Holzdenkmalkunst entscheiden und alles, was bisher an der Hand der Kleinfunde in Metall für den Norden zusammengereimt wurde, danach ganz neu geordnet und betrachtet werden. Wir stehen mit dem Osebergfund am Beginne der Nordforschung; sie wird von nun ab nicht mehr Sache der Archäologen allein sein, sondern alle Geisteswissenschaften gleichmäßig zu befruchten haben. Vgl. dazu meine „Krisis der Geisteswissenschaften" 1923 und „Forschung und Erziehung" 1928.

II. Sibirien und die Fisch-Vogel-Initiale.

Ich muß hier eine Annahme vorwegnehmen, die ich erst in meinem Asienwerke begründen werde: daß nämlich Sibirien einst eine beachtenswert selbständige Rolle in der Kunstentwicklung gespielt haben dürfte und in Europa nicht nur der altgermanischen Tierornamentik zum Durchbruch verholfen habe. Diese in meinem Nordenbuche von Brehm behandelte Sache wird jetzt durch einen anderen meiner Mitarbeiter auf die Türken bezogen. H. Glück hat (Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens II, 1927, S. 7 f.), angeregt durch eine Bemerkung Merharts, nachdem er die Skythen kurzweg zu Türken gemacht hat, das „noch unbekannte innerasiatische Heimatland dieser Skythen" in den Urgebieten der Türken gesucht. Ich war der Frage in meinem „Altai-Iran", S. 146 f., nachgegangen und vermied sorgfältig sie zu beantworten, um zunächst die Alttürken rein nach dem zu beurteilen, was von ihrer Kunst erhalten ist. Wenn man jetzt, von den Funden von Kelermes im Kuban ausgehend, die kubische Bildung im Schrägschnitt über Sibirien hinweg unmittelbar auf die Türken zurückführen will, so ist das ein Augenblickseinfall und ich möchte nicht, daß mein Vorgehen damit verwechselt werde. Ich habe schon einmal in ähnlicher Richtung Stellung nehmen müssen (Mitt. d. geogr. Ges. in Wien 61, 1918, S. 20 f.). Gewöhnlich griff ich, wie bei Berstl (Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei) und Diez (Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei in mei-

nem „Kunde, Wesen, Entwicklung", S. 116 f.) schon vor der Drucklegung ein. Im vorliegenden Falle lernte ich die Arbeit erst gedruckt kennen.

Lassen wir also die Türken vorläufig ebenso beiseite, wenn wir von Sibirien sprechen wie die Griechen Minns' oder die Iranier Rostovtzeffs. Ich sehe den sibirischen Kreis als einen selbständigen an und trenne davon die türkische Kunst als diejenige, die im Zeltbau ihren bestimmenden Ausgangspunkt hat (Zeitschrift für Turkologie) und in der Metallplastik zu beobachten ist, wie sie etwa im Schatze von Nagy-Szent-Miklos auftritt. Auch hat sie in der Minussinsk-Kunst das Flußtal entlang in der geometrischen Ranke nach dem Norden gewirkt. Man darf diese geometrische Ranke nicht, wie es Glück ohne Begründung tut, als Pflanzenranke hinstellen; darüber hat ausführlich mein „Altai-Iran" gehandelt. Das ist geradeso wie wenn S. 29 unter die sibirischen Ordosfunde auch ein chinesischer „Deichselkopf" hereingezogen und dann behauptet wird, ich hätte alles, was im Ordosgebiete gefunden wurde, als Einfuhrware aus den Nordgebieten ausgegeben. Mir ist solches Vorgehen im gegenwärtigen Augenblicke doppelt unangenehm, weil ja der Begriff „Sibirien" in die Kunstgeschichte überhaupt erst eingeführt werden soll[1].

Auch Iran kommt ebensowenig wie die Türken ohne weiteres für die Beurteilung der sibirischen Kunst in Betracht, weil sich seine Kunstart auf dem Rohziegel aufbaut und von Metallen das Silber den Vorzug zu haben scheint. In Sibirien dagegen dürfte weder das Zelt nach türkischer Art, noch der Rohziegelbau irgendwie in der Kunst ausschlaggebend gewesen sein, sondern Fell, Leder und Birkenrinde. Übrigens haben neuerdings die Funde von Noin Ula an der Grenze zwischen diesem Nordgebiete und der Wüste Belege gebracht, die uns für die Frühzeit mit einer Werkart rechnen lehren, der Auflegearbeit auf Leder, wie sie ähnlich oben S. 191 auf den slavischen Pelzen beobachtet werden konnte. Leider liegen noch keine farbigen Wiedergaben der Funde von Noin Ula vor, wir können daher nicht sagen, welche Farben dort an der sibirischen Grenze mit Vorliebe verwendet wurden. Im allgemeinen aber dürften gelb und rot die sibirischen Lieblingsfarben gewesen sein. Wenigstens kehren sie in der Zusammenstellung des Goldes mit den roten Einlagen immer wieder. Wenn wir erst gelernt haben werden, damit zu rechnen, daß Nordamerika im Zusammenhange mit der nordischen Kunst von Europa und Asien, getrennt etwa durch den Mississippi zu sehen ist[1], dann wird man verstehen, daß ich hier auf rot und gelb in Nordamerika, z. B. auf den Gefäßen die Clarence B. Moore und Ales Hrdlička farbig aus den Mounds veröffentlicht haben (oder auf die Indianerhäute mit darstellender Schrift), verweisen kann. Möglich daß diese Farben auch für Leder üblich waren, wenigstens fällt auf, daß auf den slavischen Pelzen (Abb. 180) diese beiden Farben als die vorwiegend verwendeten zu beobachten sind. Es taucht die Frage auf, ob wir es in rot und gelb nicht mit heiligen Farben zu tun haben, doch gehe ich darauf erst in meinem Asienwerke ein.

Kehren wir nun wieder zur besprochenen Vorliebe Sibiriens für den Tierzierat zurück. Wenn man sich von der Stichhaltigkeit der Annahme von Beziehungen zwischen dem schon in vorchristlicher Zeit in Sibirien herrschenden Tierschmuck und dem nachchristlichen Umschwung im nordgermanischen Tiergeflecht überzeugt hat (Nordenbuch), dann dürfte mancher geneigt sein, anderen Spuren gleicher Art nachzugehen,

1) Vgl. dazu auch den oben in den Mitteilungen der Ges. f. ostasiat. Kunst III, 1928, Nr. 2, erscheinenden Aufsatz von Boroffka über skythische Kunst.

1) Vgl. meine beiden Aufsätze „The history of art and the two Americas", (Proceedings of the twenty-first internat. congress of Americanists I) und „North and south in the history of american art". (The art bulletin 1928.)

die deshalb schwerer nachzuweisen sind, weil Sibirien seine Kunsterzeugnisse mit Vorliebe in Rohstoffen herstellte und heute noch herstellt, die noch vergänglicher sind als Holz, Rohziegel, Faserstoffe u. a., nämlich in Leder, Birkenrinde u. dgl. Und nun denke man einmal der Frage nach, ob das Leder z. B. jemals in der europäischen Kunst eine auffallende Rolle zu spielen begann und wann das der Fall war. Man wird dann vielleicht etwas überrascht von selbst auf einige Tatsachen stoßen, die die Kunstgeschichte längst zu ernsterem Eingehen veranlaßt haben würden, wenn die spätantike Welt nicht gegen Osten und Norden mit Brettern verschlagen worden wäre. Es handelt sich um das Pergament und die mit ihm gleichzeitig geradezu auftretende Freude am reichen Schmuck der Handschriften, überdies unter Anwendung der Fisch-Vogel-Initiale.

Die Einführung der Pergamenthandschrift und der Fisch-Vogel-Initiale bei den Merowingern fällt ungefähr zusammen mit dem Aufkommen des Tiergeflechtes im Norden. Zu einer Zeit, in der das Christentum zum zweiten Male Westeuropa erobert, der Norden aber noch lange heidnisch bleibt, also keinen Bedarf an Handschriften kirchlicher Art hat, scheinen mit der Fisch-Vogel-Initiale ausgestattete Handschriften aus Pergament schon ihren Weg nach dem Frankenreiche gefunden zu haben, während die gleichartige Tierausstattung von Gerät auf dem gleichen Wege zunächst nur bis nach dem Norden selbst vordringt. Dabei fällt noch besonders auf, daß die Fisch-Vogel-Initiale nicht auch mit dem Pergament auf die Iren und Angelsachsen überging. Es muß also zwei Wege für das Pergament nach Europa gegeben haben, etwa einen südlichen, der nicht vorwiegend die Fisch-Vogel-Initiale mitbrachte und wie es scheint durch die Klöster des Mittelmeerkreises vermittelt wurde, und einen nördlichen, der unabhängig von diesen Klöstern vielleicht durch die ältere Überlieferung, u. a. des Mazdaismus gegeben war. Wir besitzen keinerlei vorislamische Handschriften iranischen Ursprunges. Und doch muß es solche gegeben haben, wie die Nachrichten über Mani und die Manichäer und das Verhalten des Augustinus gerade den manichäischen Handschriften gegenüber bezeugt. Die mazdaistischen Handschriften müssen erst nach der Abwanderung der Angelsachsen den Weg nach dem Westen gefunden haben bzw. über die „baltische Brücke" dahin gelangt sein.

Ich stelle mir nun vor, daß in diesen westasiatischen, verlorenen Handschriften zwei Zweige auseinander zu halten sind, ein sibirischer Zweig, der das Leder in die Schreibkunst einführte und auch schon die Fisch-Vogel-Initiale oder Ähnliches aufgewiesen haben mag, und ein iranischer Zweig, dem der reiche übrige Schmuck und vor allem der Typus der späteren Kanonesarkaden, d. h. der Schmuck mit dem heiligen Bogen, vertraut war. Ich betrachte hier nur den sibirischen Anteil, das Pergament und die Fisch-Vogel-Ausstattung.

In der vorkarolingischen Kunst tauchen zum erstenmal in breiter Schicht Zeugen einer Miniaturenmalerei auf, die man weder in älteren lateinischen noch in jenen griechischen Handschriften nachweisen kann, in denen die Darstellung allein, gewöhnlich in Streifen, in den Text geordnet, später als Vollbild herausgehoben, die Regel bildet. Diese mit der Menschengestalt schaffende Art läßt sich in ihrer künstlerischen Eigenart bis auf den ägyptischen Papyrus und weiter bis auf die bekannte Wandausstattung der Ägypter und Mesopotamier zurückverfolgen. Es liegt also eine ausgesprochene Mittelmeerüberlieferung vor. Um so mehr fällt auf, daß alle Handschriften, die aus den Händen der Iren, Angelsachsen, Franken, Langobarden usw. hervorgehen, diese Art von vornherein nicht kennen, d. h. nicht darstellen, sondern mit Zieraten schmücken. Dieser Umschwung scheint mit dem Aufkommen des Pergamentes zusam-

menzuhängen. Es fällt auf, daß nicht nur die abendländischen, sondern auch die morgenländischen Handschriften nordchristlicher und islamischer Herkunft — solche buddhistischer oder ostasiatischer Art mit Schmuck kennen wir vorläufig noch nicht aus so früher Zeit —, diesen reichen Schmuck ebenso aufweisen, wie die antiken Papyrushandschriften des Mittelmeerkreises die Darstellung im Wege der Menschengestalt. Der Rohstoff Leder weist ebenso auf den Norden, wie der Rohstoff Papyrus auf den Süden. Es mag sein, daß das Pergament zuerst von Pergamon aus in die antike Welt Eingang fand, ohne gleich den „barbarischen" Zierat mitzuüberbringen. Die Schrift auf Leder und die damit verknüpfte Verzierung dürfte jedenfalls eine dem Ursprunge nach im asiatischen Hinterlande von Pergamon zu suchende Art sein, die dort zuerst mit der Art des Mittelmeeres zusammengestoßen sein mag, dann aber im ersten christlichen Jahrtausend auf Nord- und Südwegen, von Rom und Byzanz unabhängig Verbreitung fand. Wir folgen hier nicht gleich dem Pergament und der Fülle verschiedener Ziergestalten, sondern gehen nur der Initiale, und zwar im besonderen der durch Fische und Vögel gebildeten nach.

Die Herkunft der Initiale ist bisher ebenso ungeklärt wie die des Pergamentes, doch scheinen beide irgendwie zusammenzuhängen. Wo nun ist der Ursprung dieser gegen alle Antike gerichteten Neuerung zu suchen, sind die nach dem Süden vordringenden Germanen, soweit sie zum Christentum übertraten, die Urheber oder liegen ältere Spuren vor, die darauf hinweisen, daß die Germanen diese Art aus einem Kunstkreise übernahmen, auf den niemand achtet, weil die Belege, die wir dafür erhalten nachweisen können, jünger sind als die in Westeuropa erhaltenen Handschriften? Ich gebe zunächst einen Beleg der merowingischen Art. Man wird davon zahlreiche Beispiele bei Zimmermann, „Vorkarolingische Miniaturen", finden. Abb. 254 zeigt solche Fisch-Vogel-Buchstaben des Pariser Ambrosius lat. 12135[1]. Man sieht die Fische und Vögel in wechselnder Zusammenstellung zu Buchstaben geordnet. Woher diese Schmuckart?

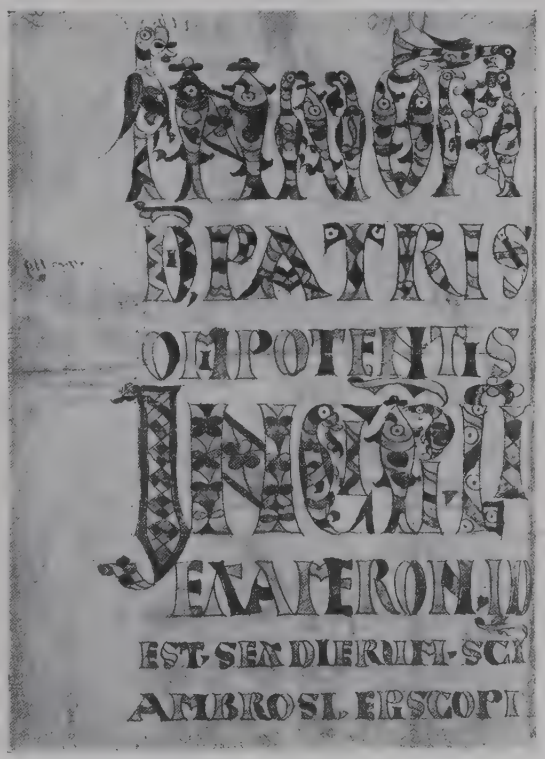


Abb. 254. Paris, Bibl. nat. lat. 12135: Ambrosius: Fisch-Vogel-Initialien.

Die Frage kommt erst auf den Weg der Beantwortung, wenn wir nicht von den einzelnen erhaltenen Denkmälern selbst, sondern von dem durch sie vertretenen Typus ausgehen. Man hat geglaubt, vereinzelte Beispiele aus der altägyptischen Kunst für die Ableitung verwenden zu können. Abb. 255 zeigt eine solche Zusammenstellung, Nr. 1 und 3 sind dem Sakramentarium von Gellone entnommen, 2 und 4 ägyptischen Denkmälern. Solche Parallelen lassen sich natürlich

1) Nach Zimmermann, Taf. 105, Text S. 72, 196.

Abb. 255. Merowingische Initiale und altägyptische Fischmuster.

überall auftreiben, es handelt sich um den Nachweis eines Kunstkreises, in dem der Tierzierat und die Fisch-Vogel-Zier im besonderen in breiter

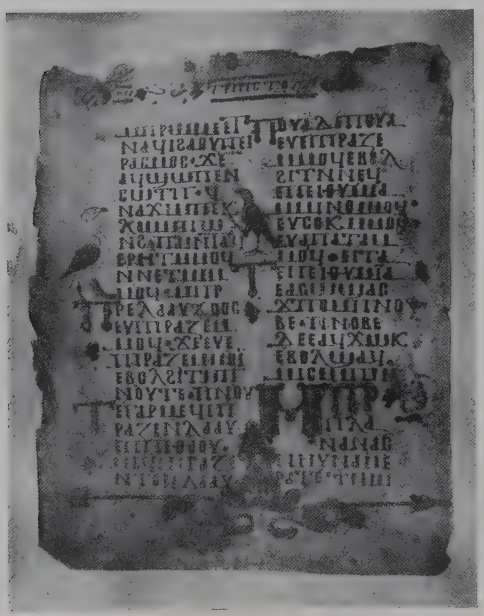


Abb. 256. Paris, Bibl. nat. 129, 11: Fol. 116 v.

Schicht vorkommen, so etwa, wenn gezeigt werden könnte, daß irgendein nordisches Volk sich des Fisch-Vogel-Zierates bedient hätte. Ich schließe das tatsächlich daraus, daß die Neigung für den Fisch- und Vogel-Zierat in Nordasien zu Hause ist und dann noch in christlicher Zeit in den Fisch-Vogel-Anfangsbuchstaben der Armenier im Zusammenhange mit der Verwendung des Pergamentes nachlebt. Schon in meinem „Etschmiadsin-Evangeliar", S. 90 f., sind Beispiele der armenischen Fisch-Vogel-Buchstaben gegeben und mit merowingischen verglichen. Heute sei nur ein weniger aufdringlicher Zweig dieser Schmuckart berührt, von dem ich Beispiele bis jetzt nicht veröffentlicht habe. Ein Zweig nämlich dieser asiatischen Art ist auch nach Ägypten vorgedrungen, wo koptische Handschriften auf Pergament davon ziemlich unbeholfen Gebrauch machen. Zwei Beispiele aus dem Cod. 129, 11 der Pariser Nationalbibliothek mögen genügen, leider habe ich keine Aufnahme des fol. 116^{r} ge-

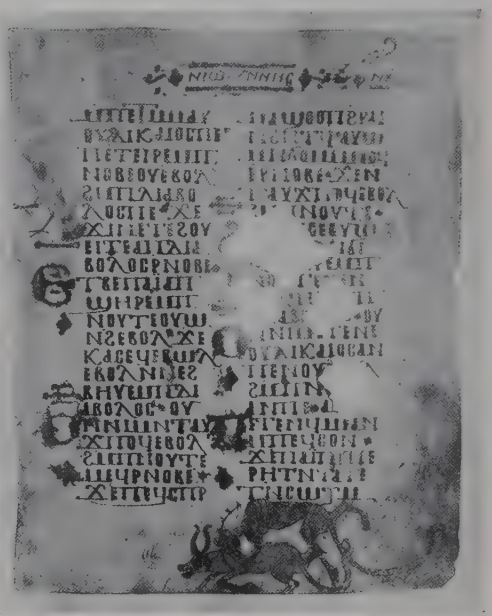


Abb. 257. Paris, Bibl. nat. 129, 11: Fol. 123 v.

bildeten N mit zwei blauen Fischen. Abb. 256 zeigt die Rückseite des gleichen Blattes, links mit einer Gans über dem Π und einem Vogel über dem T, dazu unten an ein M anschließend die typisch koptische Rankenleiste. Die Farben sind nicht einheitlich; der asiatische Einschlag rot-gelb steht neben dem schmutzigen Violett auf Blaugrau und Schwarz. Abb. 257 gibt 123 v. und soll nur zeigen, wie neben der Initiale von einem Vogel gekrönt am unteren Rande auch das asiatische Tierkampfmotiv des Rindes, von

einem Löwen überfallen, begegnet und der Kopte sich vergebens müht, den nordasiatischen Linienschwung in der Gruppe beizubehalten. Ich gebe Abb. 258 noch meine Skizze einer Fisch-Vogel-Initiale aus der Handschrift 129, 14 fol. 88^{v}, ein C, bestehend aus Vogel und Fisch: der Vogel steht auf dem Kopfe, der Fisch hängt von seinem Schwanzende herab, der Rücken des Vogels wird von einer Außenlinie begleitet, die in Palmettenmotive endet.

Merkwürdig ist, daß in demselben Ägypten und ungefähr aus der gleichen Zeit, aus der die koptischen Belege stammen, auch im Rahmen der islamischen Kunst verwandte Motive auftauchen. Eines zeigt Abb. 259 aus dem Louvre („Altai-Iran", S. 90). Man sieht den gleichen Vogelkopf mit dem Halsband wie in Abb. 258, nur noch stärker willkürlich zu zierendem Zweck mit „Ranken" und einem Bande verbunden. Das Stück ist eines der islamischen Bretter aus der Tulunidenzeit und kennzeichnend alttürkisch, wie ich „Altai-Iran" nachgewiesen habe. Mancher wird nach den aus dem koptischen und islamischen Ägypten eben von mir selbst beigebrachten Beispielen den Schluß ziehen, daß die in Abb. 255 aus der altägyptischen Kunst beigebrachten, ähnlichen Belege mit dem Fisch auf den Ursprung der Fisch-Vogel-Initiale um so eher schließen, daß diese Art tatsächlich aus Ägypten kommen müsse, als schon in einer Papyrushandschrift auch der Vogel am Rande vorkommt[1]. Hier bereitet sich der gleiche Kampf vor wie um den Tulunidenzierat in Bd. I f. der Zeitschrift „Der Islam" (Herzfeld). Und doch muß ich nach meiner Erfahrung wieder zur Vorsicht mahnen.

Abb. 258. Paris, Bibl. nat. 129, 14: Fol. 88 v.: Fisch-Vogel-Initiale.

1) Vgl. mein „Das Etschmiadsin-Evangeliar" S. 85 f.

Ich stelle neben das Tulunidenbrett des 9. oder 10. Jahrhunderts unmittelbar eine Arbeit des 19. Jahrhunderts in einem der nordasiatischen Gebiete (Abb. 260). Es ist eines jener Stücke Birkenrinde, wie sie L. von Schrenck, „Reisen und Forschungen im Amur-Lande in den Jahren

Abb. 259. Paris, Louvre: Altarabische Brettschnitzerei.

1854/56" (vgl. jetzt auch B. Laufer, „The decoration of the Amur Tribes" [Memoirs of the American Museum of Natural History]), in mehreren Beispielen mitteilt. Um ein Mittelfeld legen sich oben drei, links vier Borten, alle Felder gefüllt mit Ranken, in denen massenhaft Fische und Vögel untergebracht sind. Man beachte zunächst wie der Vogelkopf immer wieder als Rankenendigung wie auf dem Tulunidenbrett wieder-

kehrt, z. B. oben in der Borte bei d, oder im Mittelfelde oben bei h, i und k. Der Fisch ist am deutlichsten erkennbar in der quadratischen Füllung links bei g. Im übrigen sind beide Gestalten mit der Ranke so verbunden, daß bisweilen

(Ornamente altarabischer Grabsteine) in die Hand zu nehmen und über die Wanderung der geometrischen Ranke, wie es scheint, von den alttürkischen Gebieten nach Ost und West nachzulesen[1].

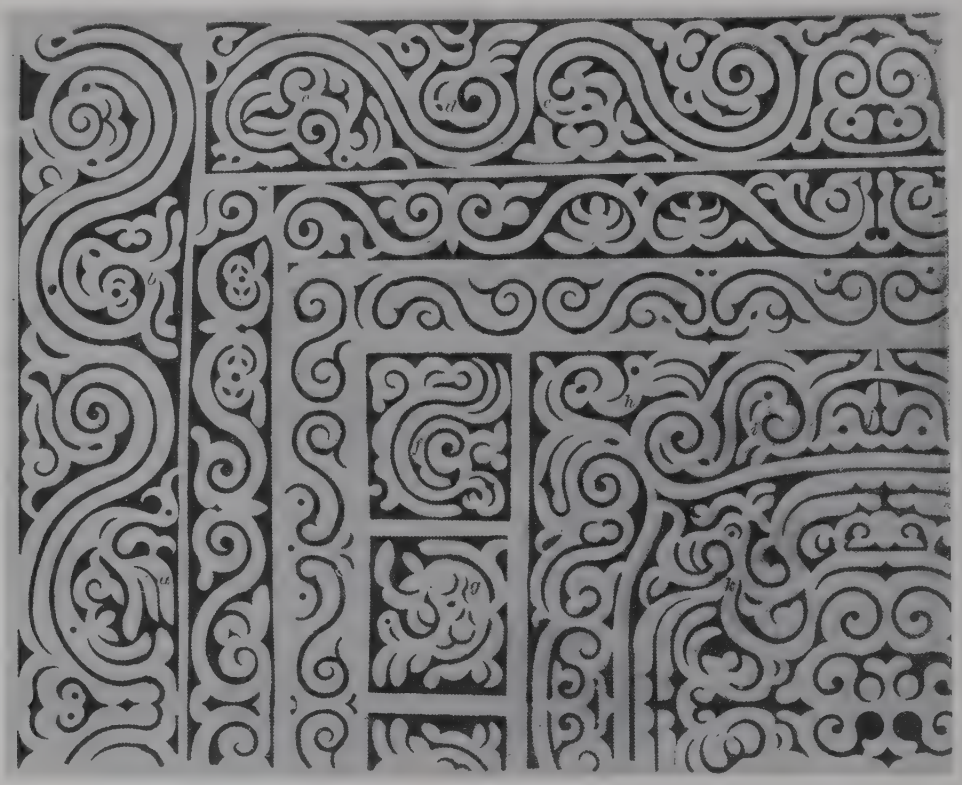


Abb. 260. Amurvölker, Arbeit in Birkenrinde: Fisch, Vogel und Ranke.

Wucherungen (sogenannte Arabesken) entstehen; am besten sieht man sie bei e in der oberen Borte, wo der Schnabel des Vogelkopfes sich in einer Ranke fortsetzt. Bisweilen treten G-förmige Bildungen ein, wie in dem Quadrate bei f, andere in der Außenborte links bei a und b, die ein freies Spiel der Einbildung darstellen, wenn man nicht vereinzelt die Hahnengestalt angedeutet sehen will. Ich kann den Leser nur einladen, mein „Altai-Iran" oder „Der Islam" II

Hier handelt es sich nicht so sehr um die Ranke als um die Tiergestalt. Diese aber führt uns nicht allein auf die türkischen Gebiete in Hochasien selbst, als nach dem an die Amurvölker angrenzenden Sibirien in seiner ganzen Nordasien umfassenden Ausdehnung. Vom anderen Ende

1) Vgl. dazu auch den Versuch, das Entstehen der Fisch-Vogel-Zier zu erklären, wie ihn G. Supka im Arch. Ertésitö XXXV, 1915, S. 357 f., und XXXVII, 1917, S. 190 f., unternommen hat.

Sibiriens, aus Westsibirien, liegt ein anderes an die Fisch-Vogel-Initiale anklingendes Beispiel in einem Gürtelbeschläg aus Gold, heute in der Ermitage vor, das ich schon im Nordenbuche zur Herleitung der Fisch-Vogel-Zier verwendete (Abb. 261). Man sieht in der Mitte zwei „Armbänder", d. h. Rolltiere mit Vogelköpfen und spitzen Ohren übereinander gelegt und dann noch einmal beiderseits aufrechtstehend zwei andere langgestielte Vogelköpfe, zwischen denen sich in der Mitte der Endigung eine durchlöcherte Bosse in Kopfform befindet, von Schlangen umgeben, die nach unten in einen Fischkopf endigen. Das alles ist in den typischen Schrägflächen ausgeführt, wirkt also in der Hauptsache durch den Goldglanz und die farbigen Einlagen, die einst in allen Höhlungen vorauszusetzen sind.

Abb. 261. Leningrad, Ermitage: Goldbeschlag aus Sibirien.

Ich schließe hier an dieses sibirische Goldstück gleich einen Goldring im Privatbesitze (Assim Bey) in Wien, der altseldschukisch sein und aus Transoxanien stammen dürfte (Abb. 262). Die Inschrift auf der Platte ist neueren Ursprungs, aber die Zierate auf ihrer Unterseite, der Vogel mit dem Zweig,

Abb. 262. Goldring aus Transoxanien. Wien, Privatbesitz.

und die Fische mit den Ranken auf dem Ring selbst sind sehr alt. Es könnte sein, daß wir hier eine Spur des sibirischen Einflusses vom Eingang zum Iran vor uns haben. Der Ring ist bei Ausgrabungen in Taschkent gefunden und 1915 in Teheran erworben. Er hat außen bis 20 mm Durchmesser, 16·5 Öffnung, die Platte 14 mm. Der Vogel wird für einen Gänserich, „ergaz", als Stammeszeichen angesehen.

Wie hier sibirische Kunst nach dem Süden, so scheint in einem anderen Falle dieselbe Kunst entweder unmittelbar nach Westen oder mittelbar über die iranische Austauschmitte nach Skan-

dinavien bzw. Nordeuropa gewirkt zu haben. Damit komme ich auf jenes Stück, das mich schon im Nordenbuche an die baltische Brücke denken ließ, das silberne Ortband im Schatze von Nydam im Flensburger Museum (Abb. 263).

Abb. 263. Flensburg, Museum: Silbernes Ortband aus dem Nydamer Schatzfunde.

Man sieht das Ortband geteilt durch Ringe, die ein Kreuz auf Palmettenansätzen verbindet. Im oberen Felde erscheinen ein Paar Vögel, darüber ein Paar Fische, unten zwei paar Vögel so in durchbrochener Arbeit verteilt, daß sie das Feld zwischen den Kerbschnitträndern gleichmäßig füllen. Am Ende oben Menschenköpfe mit Armen zwischen Spiralen. Man wird zugeben, daß dieses Ortband dem sibirischen Goldstücke sehr nahe steht und tatsächlich geeignet erscheint, zwischen dem nordasiatischen Ursprungsgebiete dieser ganzen Gattung und der merowingischen Fisch-Vogel-Ausstattung von Handschriften eine Brücke zu schlagen.

Das Seltsame bei der Fisch-Vogel-Zier ist, daß sie nicht die Wege des Tiergeflechtes geht, also nicht zuerst in Skandinavien zur Entfaltung zu kommen scheint, sondern erst in den Handschriften der Franken und anderer germanischer Völker der merowingischen Zeit in breiter Schicht auftritt. Aus Skandinavien sind bis jetzt neben Nydam keine Belege, d. h. keine Fisch-Vogel-Initialen auf Pergament, bekannt geworden. Dafür aber aus späterer Zeit auf asiatischem Boden, so in Armenien. Von dort scheinen mit dem Klosterwesen Anregungen auch zu den Kopten gelangt zu sein. Vielleicht waren es überhaupt bestimmte Schreibschulen von Klöstern, denen die Ausbreitung der Fisch-Vogel-Initiale zu danken ist. Wo aber der Ausgangspunkt der Pergamenthandschriften und insbesondere solcher mit reicher, u. a. auch der Fisch-Vogel-Zier zu suchen sei, das wissen wir vorläufig noch nicht. Es wird wohl der gleiche große innerasiatische Kunstkreis sein, von dem die verzierte Handschrift überhaupt statt der illustrierten des Mittelmeerkreises ihren Ursprung herleitet. Das Neue ist, daß wir wegen der Tierhaut, die dabei verwendet wird, und der Ausstattung mit einem Tierzierat die Nähe Sibiriens zu suchen geneigt sind. Diese Annahme erscheint im bisherigen Gesichtskreise der Kunstgeschichte so unerhört, daß wir besser tun, auf weitere Spuren zu achten, und mein Werk über Wesen und Entwicklung der asiatischen Kunst abzuwarten, statt jetzt schon Verständnis für dergleichen Annahmen vorauszusetzen.

Wir sind im allgemeinen nur zu sehr geneigt, eine Rolle Osteuropas in der Entwicklung der nord-

und westeuropäischen Kunst gänzlich zu übersehen, weil wir immer mit den Verhältnissen rechnen, wie sie sich in Rußland nach dem Mongolensturme herausgebildet haben und damals osteuropäische Fürsten ihre Höfe und Kirchen westeuropäisch im Bauen und Ausstatten umzubilden begannen. Soll das nun immer so gewesen sein? Es darf nie übersehen werden, daß asiatische Kunst auch noch in der Spätzeit im Blute sowohl wie durch den dauernden Verkehr mit dem Osten in Rußland mitarbeitete und sich sogar Rückwirkungen auf Westeuropa nachweisen lassen und wäre es auch in nichts anderem als der Übernahme der sogenannten Zwiebelkuppel in der Barockzeit. Wir müssen uns allmählich angewöhnen, Europa als Ganzes zu sehen. Westeuropa ist niemals ein für sich abgeschlossenes Gebiet gewesen, es hat Zeiten gegeben — die Historiker beachten sie nicht, weil darüber keine Schriftquellen vorliegen — in denen osteuropäisches Kunstgut von ausschlaggebender Bedeutung war und asiatische Werte an Nord- und Westeuropa vermittelte. Auf die späteren slavischen Handschriften mit Tierinitialen gehe ich hier nicht ein. Vgl. darüber die Arbeiten von Stassov, Kondakov und mein „Die Miniaturen des serbischen Psalters".

Mit dem Pergament und der Fisch-Vogel-Initiale findet auch der Handschriftenschmuck ganz allgemein einen Nordweg nach dem Westen Europas. Darin scheint Iran und nicht Sibirien der Ausgangspunkt zu sein, doch sei hier nicht näher darauf eingegangen, weil das ein großes Forschungsgebiet für sich ist. Wir würden nicht verstehen, wie der Westen, eher womöglich als die sog. byzantinischen Handschriften, diese für den Historiker des Mittelmeerkreises neue Ausstattung zeigen kann, wenn nicht der Nordweg über die baltische Brücke anzunehmen wäre. Später tritt daneben der Islam als Mittler über Spanien für andere Leitgestalten ein, besonders die Landschaft (vgl. mein „Die Landschaft in der nordischen Kunst").

Die Mönche des Abendlandes behalten schließlich in der Handschriftenmalerei nur den Kolumnenschmuck (die Leiste und den großen Anfangsbuchstaben) bei, erst die Laienmaler führen seit dem 13. Jahrhundert den Schmuck der bis dahin frei gelassenen breiten Pergamenträndер als richtigen Rahmen womöglich ein. War die eine Art vielleicht in letzterer Linie aus dem Manichäischen in das Christliche übernommen, so die andere aus dem Mazdaismus unmittelbar. Der Randschmuck tritt nicht zuerst im Abendlande mit dem Durchbruch des Nordens im 13. Jahrhundert auf, sondern er ist ein mazdaistisches Sinnbild: die Landschaft, in deren Schutz die Schrift gehängt erscheint. Der Wiener Cod. 1897, eine niederländische Handschrift des 15. Jahrhunderts, hat den altmazdaistischen Typus noch sehr auffallend treu bewahrt. Andererseits ist auffallend, wie früh der von mir in kleinarmenischen Handschriften[1] nachgewiesene Naben- und Knotenstielschmuck im Wiener Cuthbert-Evangeliar auftaucht. Die Geschichte des Handschriftenschmuckes wird einmal klarer als es in der darstellenden Malerei möglich ist, die Zusammenhänge zwischen Ost und West, wie die vermittelnden Straßen in Nord und Süd hervortreten lassen. Im Augenblick sei nur im Rahmen des vorliegenden Buches zum Schlusse ein Wort über die vergessene Nordstraße gesagt.

3. Die baltische Brücke.

In meinem „Altai-Iran", S. 204 f., bin ich näher eingegangen auf eine Gruppe von Denkmälern in Holz bzw. Stuck, die eine auffallende Verwandtschaft in bezug auf die künstlerischen Werte zeigen. Ich konnte diese Gruppe S. 145 einstellen in eine weit größere, die unter dem Titel „Die Kunst der Nomaden und Nordvölker" zusammengefaßt wurde. Es handelte sich dabei um

1) „Veröff. d. Universitäts-Bibl. zu Tübingen" I, S. 17 f.

eine Einheit, die den ganzen Norden Eurasiens umfaßt und in der die alte Arierachse nur eine Besonderheit ist, um die es sich vielleicht noch im gegebenen Einzelfalle handeln könnte. Denn was die „baltische Brücke" vermittelt, ist z. T. nichts anderes als ein Teil dieses alten, seit dem Mongolenvorstoß und seinen Folgen fast vergessenen Überlandweges zurück von Iran nach den Küsten des nordischen Meeres. Die Silbermünzen, von denen oben S. 272 die Rede war, kennzeichnen diese Straße im Seegebiete selbst, während die von Smirnoff, „Östliches Silber", veröffentlichten Funde ihren Festlandteil näher belegen. Man könnte von einer ausgesprochenen Silberstraße reden. Sie führt merkwürdig nicht wie die Bronze- und Goldstraße von Osten nach Westen, sondern hält die Richtung der indoarischen Wanderung ein. Schon am Sasanidenhofe muß sich Silber einer besonderen Vorliebe erfreut haben. Die in Iran, Sibirien und Perm gefundenen Silbersachen tragen, soweit Darstellungen durch Menschengestalten in Betracht kommen, fast ausschließlich sasanidisches Gepräge, iranisches dagegen in den schmückenden Zieraten. Diese Silberstraße ist noch in islamischer Zeit nachweisbar im Wege eben jenen unzählbaren Silbermünzen, die aus Innerasien, am häufigsten mit der Prägung der Samaniden aus dem 10. Jahrhundert im Gesamtgebiete der Ostsee, also ebenso in den baltischen Gebieten wie in Skandinavien vorkommen. Sie endet somit nicht schon in Rußland, sondern greift auch auf das nordeuropäische Seegebiet über. Biarmien (Perm) und nach Adam von Bremen die Stadt Jumne dürften Brennpunkte dieses und des Handels in Leder gewesen sein.

Für den Verkehr nach Westasien könnten Ostwaräger in Betracht kommen. Man stellt sich immer vor, daß die Waräger, d. h. skandinavische Handelsleute, nur Zwischenträger durch Rußland bis nach Byzanz hin waren. Daneben aber kann ein zweiter, vielleicht wichtigerer, Verkehrsweg nach dem Innern Asiens ebenfalls von Warägern begangen worden sein. Soweit der Verkehr mit Transoxanien und Iran.

Für den Weg vom Baltikum nach Sibirien kommen eher vielleicht finnische Völker in Betracht. Sie bewohnen den hohen Norden Europas, die finnischen Forscher treten dafür ein, daß sie immer da ansässig gewesen seien. Es frägt sich, ob die Rolle, die die Finnen in der Kunstgeschichte spielen, das bestätigt oder ob sie verlangt, sie anders einzuordnen. Wir sahen, daß die Slaven zum guten Teile Mazdaier waren, bevor sie zum Christentum übertraten, also iranische Kultur bis hoch nach dem Norden trugen. Was wir dagegen zwischen Sibirien und über Skandinavien gehen sehen, muß einen anderen Träger als den über die Slaven haben und nördlich von diesen, um sie herum, gegangen sein, erst recht als die Ostgermanen nach dem Westen abzogen und Slaven in die freigewordenen Gebiete nachdrängten. Aber eben auch nicht früher. Es sieht so aus, als wenn durch den Vorstoß der Slaven in deren Rücken eine Lücke entstanden wäre, in die jene Völker nachdrängten, die dann zu Trägern der aufgewiesenen Kunstbewegung wurden. Daß das in der Hauptsache im Baltikum z. T. Finnen waren, kann kaum zweifelhaft sein.

Dafür könnte u. a. ein Beleg in den sogenannten Ryjen gesucht werden, die im Gesamtgebiete der Ostsee vorkommen. Ich habe darüber im „Der Sammler" XII, 1922, S. 97 f., ein Wort gesagt. Inzwischen liegt das Werk von Sirelius deutsch und jetzt auch englisch (The Ryijy Rugs of Finland) darüber vor. Es handelt sich dabei um die Knüpferei, die durch die Nomaden Asiens, insbesondere die Türkvölker, nach Iran und Vorderasien gebracht wurde.

Europa hat in geschichtlicher Zeit Herden nicht in dem Ausmaße besessen, daß die Knüpferei dort hätte wirtschaftlich aufkommen können. Auch schafft man für das Holzhaus andere Möbel als das Zelt im Teppich. Das Knüpfen ist also in

Europa eine sehr seltene Sache und eben nur im hohen Norden um den Bottnischen und Finnischen Meerbusen herum in Finnland, an der baltischen Küste und in Skandinavien zu finden. Die Wissenschaft darf, scheint mir, die Frage nach dem nordasiatischen Ursprunge dieser Werkart ebensowenig außer aller Möglichkeit liegend behandeln wie die Frage nach einem ähnlichen Ursprunge des Pergamentes und der Fisch-Vogel-Initiale.

Wenn ich zum Schlusse das ganze, vorliegende Buch überblicke, so stellt es an der Seite des vorangegangenen über den Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas einen neuen Schritt dar, dem Norden die ihm gebührende Stellung in den Geisteswissenschaften zurückzuerobern, wie sie seit dem Vordrängen der Willensmächte und ihres Stammbaumes, d. h. also seit rund sechstausend Jahren, planmäßig totgeschwiegen worden ist. Den letzten entscheidenden Schritt wird mein Werk „Asiens Bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung" machen. Was da für den Osten versucht wird, führt gleichzeitig H. Wirth für die angeblich im Westen von Europa untergegangenen atlantischen Völker und deren nordische Ahnen durch. Vielleicht entschließen sich die Philologen und Historiker doch allmählich, die sehr bequeme Arbeitsannahme von der andauernden „Primitivität" des vorgeschichtlichen Zeitalters und des Nordens im Besonderen einer erneuten Untersuchung zu unterziehen; es könnte sein, daß ihnen dann von selbst der römisch-humanistische Standpunkt, die Annahme eines womöglich bis heute andauernden „Barbarentums" für unsere eigene nordische Heimat allmählich mehr als unzeitgemäß erscheint.

SCHLAGWORTREIHE

Aachen, Dom 66, 74
Aase, Königin 10, 271
Aberlemno, Kirche, Grabstein 178
Abramić, D. 152
Achthamar, Kreuzkirche 41
Adam v. Bremen 284
Afghanistan 211
Agram siehe Zagreb
Ägypten 58 f., 276 ff.
Ahriman 42
Agathangelos, Vision des 29
Ainalov, D. 33
Alačević 153
Alanen 82, 111
Aleppo, Halawije 55
Alexander der Große 211
Alexios 83
Almissa 210
Al Mundir 28
Alpatov, M. 42
Alperakunst 58
Altarziborium siehe Ziborium
Amida (Diarbekr), Westbau auf der Zitadelle 29
Amman siehe Rabbath Amman
Ammianus Marcellinus 144
Amurvölker 280
Anahit 34
Anau 24
Anderson, M. 113
Angelsachsen 212, 276
Ani 128
Antike 171
Antoniewicz 218
Apadana 10, 196
Appelgren-Kivalo 8
Apscha, Holzkirche 248
Apsis, Apsidenbau 37, 55, 227
—, vieleckige 22, 147, 159, 227, 243
Apsistypen čechischer Steinbauten 243
Aquileja, Missale 110
Arabeske 191, 280
Arad, Holzkirchen 159
Arbe siehe Rab
Archangelsk, Holzkirchen 46
Ardang (bei Bistritz), Holzkirche 31
Arkadenreihen siehe Blendbogen
Arkona, Rügen, altslavischer Tempel 21, 32 f., 40 f., 45 f., 55, 195
Arliano, Pieve 89
Armenien: pass. 20, 36, 83, 117, 119, 128, 211, 222
Arnas, Mar Kyriakos 87
Arne 272
Artel (Bauhütten) 46
Artsanien 31
Athos 207
Attila, Palast des 10, 138 ff., 187, 191
Aufsatz, Pi-förmiger 142
Augustinus 276
Außenstreben siehe Pfeilervorlagen und Strebepfeiler
Ausstattung 20 ff., 41 ff., 90 ff., 119, 142 f., 214 f., 250
Avaren 49

Bagaran, Kirche 28, 30, 36, 147
Balkan, i. bes. 2, 27, 33, 58 ff., 117, 120, 216
Baltische Brücke 263 ff., 276 ff., 283 ff.
Baluster 97
Bamberg, Otto von 195
Bana, Vierpaß 128
Bandgeflecht (-zierat) 19, 21, 23 f., 61 f., 83, 91 ff., 106 ff., 111, 119, 137 f., 164, 166 ff., 178 f., 186, 211, 219, 250, 261 ff., 272
—, dreistreifiges 178 ff.
—, zweistreifiges 137, 169 ff., 222 f.
Banovina 115, 120
Barbaren 122, 209 f.
Barockzeit 48
Barton on Humber, Steinkirche 21, 254
Basilika 7, 18 f., 44, 45, 67 f., 116, 124, 138, 193, 214, 239, 252
—, gewölbt 68, siehe auch Längsbau
Basilius Makedon 121
Bauchwitz, Holzkirche 234
Bauernhaus, friesisch-holsteinisches 99
Begegnung (Marias und Annas) 207
Bellini, Jacopo (Handzeichnung) 130
Belović, J. 189
Benkovac Sv. Petar, 89
Benndorf 134
Beowulflied 10, 138, 261
Bergen 125
Bersa, D. 73, 87, 100, 103, 170
Berstl, H. 274
Beschauer 103 ff.
Biarmien siehe Perm
Bichl, St. Peter am 94
Biedenkamp 39
Bielitz-Biala, Holzkirchen in der Umgebung von 242 f.
Bihać bei Trogir, Burg 61
Bilderstürme 25
Birkenrinde, Arbeiten aus 276, 279 f.
Birnbaum, Vojtěch 171, 223, 225, 236, 242, 255, 258
Biševo (Busi), Silvesterkirche 86
Biskupija siehe Knin
Bissing, L. von 6
Bjelovučić, N. Z. 83, 89, 103, 203
Blendbogen (Nische) 29, 84, 89, 164 ff., 173, 208.
Blockbau siehe Holzbauarten
Blockpfeiler siehe Holzbauarten
Böcke (im Fachwerkbau) siehe Holzbauarten
Bohrtechnik 170
Boleslav II., Burg des 237
Borgund, Mastenkirche 13, 125 f., 129, 253
Bořivoj 226
Bornholm, Rundbauten 74, 240
Boroffka 275
Brać, Steinbrüche des Diokletianpalastes 141
Bradford-on-Avon, Kirche 254
Bramantino 154
Branca, Ugolino de 126
Brandenburg, Harlungerberg, Marienkirche 30, 146
Brastiņš, E. 73, 255
Braunau, Marienkirche unter den Linden 229
Brehm, B. 8, 274
Breitraum 87
Brinnitz, Holzkirche 235
Brögger 264
Brown, B. 254
Brunov, N. 42
Buck, Holzkirche 149
Budec, Steinkirche 226
Budua 210
Bugge, A. 40
Bulgarien 121
Bulić, F. 81, 103, 106, 111, 126 f., 163, 172, 197, 200, 203 f., 241
Bunsen, M. v. 146
Burgemeister 22, 149, 155, 230, 232—236, 240, 248
Burnum 104, 107
Busi siehe Biševo

Butmir, Keramik 184
Byhan, A. 134, 211
Byzanz 17, 20 ff., 23 ff., 27, 45 ff., 49, 56 f., 66, 81 f., 89, 110, 121, 174, 192 f., 194, 207

Cahier 172
Cammin, Domschatz, slavischer Beinkasten 196
Časlav, Steinkirche 227
Cattaneo, R. 23, 94, 103, 108, 110, 174, 219
Cattaro siehe Kotor
Čechen 100
Cetina, Sv. Spas 84, 86, 88, 98
Charlieu, Relief 209
China 99
Chodorov, Holzkirche 50
Chorschluß, gerader, siehe auch Apsis 22
Chosrav Pêrviz 29
Chram 48
Churassan 35 f.
Ciborium siehe Ziborium
Cimabue, Art des 169
Cistercienser 159
Cividale, Sta. Maria della Valle, Stukkaturen 100, 109
— S. Martino, Altar des Königs Ratchis 195
Como, Zierat an der Kirche 94, 186
Capra, M. 226
Cordero, Graf 108
Cornell 240
Cosmas (siehe auch Kosmas) 224, 237
Cuno 232
Curtius Rufus 158
Curzola 210
Cyrill 18

Dachkonstruktion siehe Holzbauarten
Dalmatien 60 ff., passim.
Darstellung 25, 54, 56, 195 ff.; siehe auch Verkündigung, Begegnung, Darstellung, Geburt Christi
Dehio, G. 148, 151, 252, 255
Dev 42
Diehl, Ch. 14
Diez, E. 274
Dietrichson, A. (und Munthe) 13, 20, 103, 123 ff., 236, 238, 252, 270, 272
Dieulafoy, M. 33 ff., 35
Diraklar, Kirche 87
Dobrš, Kirche 227
Doclea, Römersiedlung 112
Domnius, hl. 214
Donja Dolina, Pfahlbauten 156, 184
Dolni Chabry, Steinkirche 227
Dragendorf, Holzkirche 20
Dreieckschlinge (Dreipaßschlinge) 169, 178
Drniš bei Knin, Platte aus 171
Držislav (siehe auch Knin, altkroatisches Museum) 103
Dubrovnik (Ragusa) 61, 194
—, Sv. Bartul 103
—, Museum, Roman. Pfeiler 215
—, Steinplatte 61 f.
—, Rektorenpalast (Dvor) 195
—, Stephanskirche 103
Dudan, L. 80, 103, 106, 110, 142, 170
Dürer, A. 39
Durchbrucharbeit 268
Dvořakschule 258

Eardisley, Kirche, Taufbecken 178, 208
Edmund, hl. 123
Eitelberger v. Edelberg, R. 103, 107, 110, 154 f., 206
Ekhoff, E. 123
Ekström, Mag. M. 271
Empore 71
Ereruk, Basilika 6
Erikson 270
Erixon 15
Etrusker 82
Etschmiadsin-Evangeliar 201, 278
Etschmiadsin, Katholikon 147
Eusebius 97

Fachwerkbau siehe Holzbauarten
Faifalik 224
Falier, Vitale 93
Falk 264, 273
Faraschband (Fars) 36
Farben, heilige (rot, gelb) 275
Fettich, N. 9
Feueraltäre (Naksch-i-Rustem) 34
Feuerstelle 55
Feuertempel 33 f., 43, 48, 54, 57, 145, 220, 260 siehe auch Kultbühnen und Mazdaismus
Feuerverehrung 260 f.
Fibeln 272
Finnland, Finnen 11 ff., 20, 88, 96, 130 f., 238, 284
Firstsul 21
Firuzabad, Palast 80
Fisch-Vogel-Initiale siehe auch Initiale 261 ff., 276
Flaa, Mastenkirche 125
Flechtband siehe Bandgeflecht
Fleury, Rohault de 106
Fortunatus (Patriarch) 108
Francs Casket siehe London, British Museum
Franken 66, 81, 108, 212
Frey, Dagobert 81, 104, 109, 111, 163, 169
Fürsten, altkroatische:
Branimir 91 93, 106, 177
Kresimir 194
Michael Kresimir II. 204
Michael Tomislav 204
Mutimir 86, 93, 203
Peter I. Kresimir 106
Tomislav 203, 214
Trpimir 93, 202 f.
Zvonimir 128, 203
Fulda, St. Michael 74
Funde und Fundorte:
Biskupija, Metallfund 175, 187 (Knin, altkroat. Museum)
Blatnitza, Riemenbeschläge (Budapest, Nationalmuseum) 99
Gotland, Silberbeschläge (Stockholm, Museum) 262
Hohenberg, Riemenbeschläge (Graz, Landesmuseum) 99
Kelermes, Goldtier (Leningrad, Ermitage) 274
Knin, altkroatische Sporen (Knin, altkroat. Museum) 175 ff., 187
Maikop, Silbervase (Leningrad Ermitage) 42
Minussinsk, Metallfunde 275
Mounds, Gefäße aus den 275
Nagy-Szent-Miklos, Goldfund (Wien, Kunsthist. Museum), Buela-Butaul-Schale 31, 98, 275
Noin Ula, Textilfunde (Leningrad) 19, 220, 275
Nydam, Schatzfund (Flensburg, Museum) 282
Ordosgebiet, Funde 275
Osebergfund (Oslo, Universitätsmuseum) 8 f., 19, 24, 62, 65, 100, 125, 166, 178, 191, 212, 219, 252, 263
Meister, nach Schetelig 271 f.
2. Schlitten 181 f, 267
3. Schlitten 180 f., 267
4. Schlitten 165 ff., 267 f.
Tierkopfstäbe 268, 270, 273
Tierzierat am Schiff 266 f.
Wagen 62, 265
Perm, Metallfunde 273, 284
Presztovasz, Riemenbeschläge (Wien, Kunsthist. Museum) 99
Split, Gotenfunde (Split, Archäologisches Museum) 180

Funde und Fundorte:
Tapioszentmarton, Goldhirsch (Budapest, Nationalmuseum) 9
Taschkent, Fund 281
Transoxanien, Goldfund aus (London, British-Museum) 281
Tutenkhamon, Grab des (Berlin und Kairo) 24, 166, 252
Üxküll, Münzfund (Riga, Lettisches Volksmuseum) 273, 284
Fußboden (Fresko) 39

Gabelentz H. v. d. 9
Gallien 156
Geburt Christi 208
Georgenberg, Holzkirche 234
Germanen 118, 122, 260 f.
Ghirza, Ziborium 144
Giebel (Wimperg) 93 ff., 99, 142
Ginhart, K. 247
Gire, Ruinen von Feuertempeln 36
Glück, H. 87, 274 f.
Godeslav Zupan 92
Goldschmidt, A. 196
Gorgonenmotiv 265
Goslar, Georgenberger Kirche 74
Goten (siehe auch Westgoten, Mösogoten und Spanien) 59, 82, 87, 117, 136, 210
Gotik 98
Grabbau 239
Grabsteine, isaurische 97
Gradina bei Solin, Peterskirche 31, 126 f., 129, 203
Grado, Taufkapelle 108
Greenstead, Essex, Holzkirche 123
Gregor I., Papst 61, 209
Griechen 57, 59, 119, 121
Großstädte 14, 27
Grueber, B. 225, 229 f.
Gurlitt, K. (siehe auch Kowalczik) 111, 182
Gurten (Gurtbogen) 83 f., 130, siehe auch Joch
Gußmauerwerk 29, 82

Haas, Dr. F. 258
Haberlandt, M. 189
Hailuoto (Karlö), Holzkirche 96
Hamar, Holzkirchen im Stift 125
Hampel 142
Handschriften und Schmuck der... 276 f.
Handwerk 54
Hauberge, Friesische 253
Haupt, Alfred XIV., 141, 250, 254 f.
Hausbau: hunnischer 144
—, nordischer 96
—, Schweizer 239
Hausbau, westeurop. 256
Haverfield, M. 113
Hellas, siehe auch Griechen 21, 264
Hellenismus 59
Hemsö (Gotland), Holzkirche 123
Heraklios 117, 209
Herman (Bischof v. Prag) 228
Herms Chr. 147
Herzfeld, E. 36, 43, 279
Hiitola, Holzkirche 131
Hilani 10
Hochasien 27
Hodslavice (Hotzendorf), Holzkirche 231
Hindukusch 158
Hörle, G. H. 108
Hoerschelmann, A. 263
Hofkunst, byzantinische 53, pass.
Holzbau: nordischer 122, 186
—, osteuropäischer 46, 55, 117, 238 (siehe auch Achteckverband)
Holzbauarten: Blockbau 10, 14 f., 19 f., 24, 27, 44, 47, 60, 118, 122, 128 ff., 133 ff., 138, 156, 213 f., 229 f., 238, 253
—, —, Acheckverband 149, 155
—, Blockpfeiler 14 f., 19, 96, 130 f., 164, 239
—, Böcke (im Fachwerkbau) 130
—, Dachkonstruktion im Holzbau
—, —, Pfettendach 14 f., 21, 27, 60, 134, 164, 253
—, —, Sparrendach 14 f., 21 f., 44, 60, 125, 129 ff., 194 f., 213, 227, 235 f., 247, 253, 256
—, Fachwerkbau 122, 129 f., 213
—, Mastenbau 21, 122 f.
—, Stabbau und Stabkirchen 13, 21, 122 ff.
Tonne aus Holz siehe Tonne
—, Zwölfstützenbau 125 ff., 129
Holzkirchen: Čechische 21, 113, 229 f.
—, Finnische 14, 15, 22, 96, 162, 249
—, Kroatische 14, 113 f., 158
—, Mährische 22, 113 f., 229 f.
, Norwegische 13, 21, 24, 124 f. siehe auch Numedaltypus 125, Sogntypus 125, Valdrestypus 125
—, Polnische 21, 50, 235 f.
—, Russische 45 f.
—, Schlesische 229, 232 ff.
—, Schwedische 15, 21
—, Siebenbürgische 159
—, Ukrainische 50, 242
Holzkunst 10, 62
Horjani, Steinkirche 226
Hrdlička, Aleš 275
Hufeisenbogen 241
Humanismus 7 ff., 113, 121 ff., 163, 222 f., 258, 272
Hundertkapitelsynode 56
Hunnen 138 f., 189
Hvarenah 37, 41, 169, 173, 211, 273

Ikonostasis (siehe auch Schranken und Kirchenmöbel) 48, 55, 221
Il Fal'lûl 73
Illyrer 184
Illyrien 117
Indien, Inder 34, 57 f., 121, 156, 163, 264
Initiale (siehe auch Fisch-Vogel-Initiale) 277
Innsbruck, Ferdinandeum, Pfeiler aus Windisch-Matrei 63
Inschriften, altkroatische 65
Iran, Iranier 21, 23 f., 26, 33 ff., 35 f., 40 ff., 57, 116 f., 170, 211, 222, 263, 275
Iren, Irland, Irisch 103, 212, 219, 276
Islam 25, 283, 211
Iveković, C. M. 104, 111 f., 113

Jackson, T. G. 104, 107 f., 152 f.
Jänecke 136
Jaryschew, Holzkirche 52
Jasynia, Holzkirche 245
Jekaterinodar, Holzkirche 31
Jelić, L. 31, 75, 81 f., 104, 111 f., 200, 212
Jerusalem 71, 207
Jeschin Sozu 38
Jireček, F. 194, 210
Joch (siehe auch Gurt) 130
Jornandes 139
Jorubaland, geschnitzte Bretter aus 27
Jumne, Perm 284
Jungfernsprung 41
Jurjew Polskij, Kirche 42

Kärkölö, Holzkirche 132
Kaich 226, 255
Kairo, Mihrab der Sitte Rukaia 221
Kairuan, Mimbar 19, 211, 227
Kajana, Schranke 97
Kakh, Mar Sovo 87
Kaleh-i-dukhtar, Ruinen mazdaistischer Bauten 36, 43
Kaleh-i-pisar, Ruinen mazdaistischer Bauten 43
Kanonesarkaden (siehe auch Blendbogen) 173, 276
Kapitell 106
Kapitul, siehe Knin
Kappenkuppel, siehe Kuppel

Karadagh 42
Karaman XIII, 17, 107, 129, 155, 160, 163 f., 200, 210, 223, 251, 258
Karenthia siehe Rügen
Karl der Große 24, 120, 212 f.
Karlö (Holzkirche) 97
Karlovice (Velké oder Groß-), Holzkirche 20, 151, 236, 245, 249
Karner 226
Kaschmir (siehe auch Pandrethan) 94 f.
Kaštel stary, S. Georg 89
Kasr Firaun, Höhle 7
Katznase, Fachwerkkirche 130
Kehrer, H. 208
Kemmerich, M. 198
Kerbschnitt 187
Kern, L. 41
Kiew, A. Sophia 5, 48, 53, 56
Kioto, Zenrinjitempel, Paradies des Westens 38
Kirche als Symbol des Weltalls 41
—, byzantinische und römische 44 f., 55, 113, 121, 206, 253, 256
—, indische 121
—, merovingische 276
Kirchenmöbel 21, 96, 117, 181
—, altkroatische 90 ff., 168 ff., 142, 195 ff.
Kleeblattbogen 95
Kleinasien 6, 113
Kletzl, O. 47, 253
Klis (Clusan) bei Solin 61, 202
Klöster 116
Klosterrat, Kirche 151
Knin 90 f., 104, 111
—, Basiliken, Reste von 193
—, Biskupija 86, 88, 104, 106 f., 175
—, —, Kirche, Mariengiebel 197
—, Gradina, Burg 104
—, Kapitul, Marienkirche 16, 103, 106
—, Kreuzkirche 89
—, Lukaskirche 84, 83, 96
—, Museum: Držislav-Platten 102 f., 182 f.
—, —, Metallfund aus Biskupija 175, 187
—, —, Schmuckplatte 178
—, —, Schrankenrest 169
—, —, Stephatonpfeiler 171
—, —, Rundplastik 209
Knüpferei 284
Koči, Bartholomäuskirche 230
Kolcher 157
Köln, Kirchen 151
Königsgräber, armenische 137
Koločep (Giebel der Kirche) 83, 196
Komiz (Vis), Michaelskirche 87
Komrowitz, Holzkirche 235
Konchenquadrat siehe Kuppelbau
Kondakoff, N. P. 223
Kongresse, archäologische (Spalato) 200
—, byzantinische XII, 58, 216
Konstantin Porphyrogenetos 61, 71, 193
Konstantinopel, Ottoman. Museum, Goldmedaillon 207 f.
—, Sophienkirche 37, 44
—, —, Mosaik im Narthex der 199
—, Nea des Basileios Makedon 27
Kopera, F. 242
Korbalken 96
Kortesjervi, Holzkirche 132
Koslov, N. 191, 220
Kosmas (siehe auch Cosmas) 237
Kossovo (bei Knin) 107
Kotor (Cattaro) 112
Kotorac, Ausgrabungen 222
Kovačić 60
Kowalczik siehe auch Gurlitt 111
Krabben 62, 91, 94 ff., 98, 182, 190
Krajnikovo, Holzkirche 248
Krakau, Wawel, Vierpaß 101 f., 133, 217, 219, 226
—, —, Schmuckplatte 102, 113, 182, 218
Krasowskij 31
Kreisstab 98
Kreta 59
Kreuzgewölbe 83, 132
Kreuzkirche, Kreuzbau 15 f., 49 f., 149, 155, 162
Kreuzkuppelkirche 5
Kreuzrad 37, 39
Kroaten bes. XI ff., 14, 21, 23 f., 33, 61, 111, 117, 120, 210 f.
Kuban 30 siehe auch Funde
Kuće, Sv. Fabijan i Sebastijan 115
Kuh-i-Quadja, Ruinen mazdaistischer Bauten 36
Kukke (Laufender Hund) 98 f.
Kukuljević 153
Kultbühnen siehe Naturkultbühnen
Kunst (siehe auch die betreffenden Länder und Holzkirchen), altkroatische, pass., i. bes. 31, 61, 214 ff.
—, altsibirische 30, 274 ff.
—, altslavische pass., i. bes. 53, 58
—, armenische 90
—, byzantinische 25, 53, 58, 81, 90, 185
—, chinesische 23
—, deutsche 39
—, finnische 90
Kunst, georgische 90
—, iranische pass. 25, 39
—, langobardische 90 ff., 107 ff.
—, merovingische 276
—, nordische 119 ff., 166 ff., 260 ff.
—, ravennatische 83, 87
—, spätrömische 25
Kunstgeschichte, Stammbaum der (siehe auch Humanismus) 59
Kuppel-Bau 20 ff., 49
—, aus dem Halbkreis konstruiert 81
—, Holz- 132 f.
— über Längsbau 163
—, Kappenkuppel 52
—, konische 73, 81 f., 163
— über dem Quadrat 44, 48, 66, 75 f., 129, 134 162 f., siehe auch Quadratbau
— über dem Quadrat mit Strebenischen (Konchenquadrat) 20, 22, 147 f., 151, 227, 236
— über dem Quadrat mit 4 Mittelstützen 20, 27 ff., 34, 145
—, Übereckkuppel 29, 34, 44, 60 (siehe auch Übereckung, Überkragung, Pendentifs, Trompen)
Kuppelhalle 112, 164
Kuru, Holzkirche 131
Kuti, S. Thomas 89

Lambrequin 26
Langobarden 21, 23, 81, 90 ff., 107 ff., 117, 185, 213
Längskirche, katholische, siehe Basilika
Längsreihung siehe Raumreihung
Lasteyrie, R. de 208
Lastovo, S. Lukas 89
Laterne 241
Laufender Hund 98 ff.
Laufer, B. 279
Laufgang 126
Lavant, Kirchen im Sprengel von 59
Lebensbaum 39
Leder-Bearbeitung 191, 275 f.
— als Schreibmaterial 276, siehe auch Pergament
Lehner, F. G. 22 f., 101, 225, 237, 240, 249, 255, 257 ff.
Leningrad, Ermitage: Goldbeschlag aus Sibirien 281
—, —, Tierkopf aus Gold 273
Leobschütz, Burg aus Holz 240
Levý Hradec, Klemenskirche 226, 255
Lijevi Stefanki, Sv. Juraj 115
Lindquist, S. 22, 146, 238
Lippert 258
Lisenen 86 f., 89

Lissa siehe Vis
Liutprand, König 110
Ljubomir Tepdžija 84
Lomen, Holzkirche 125
London, British Museum, Francs casket 178
Lothar, Kaiser 202
Loti, P. 36
Lowrie 189
Lubom, Holzkirche 233
Lucerna, C. 146
Ludorf, Steinkirche 156
Ludwig, Kaiser 124

Macht(vorstellungen) 45 ff., 56 f.
Mäander 184, 261
Mähren 20
Mâle, E. 45
Makarios 49
Manichäer (Handschriften) 276, 283
Marquart, F. 42
Mar Augen, Kirche 87
Marun, Fra L. 86, 104, 106, 110, 112
Mastara, Johanneskirche 151, 245
Mastenbau siehe Holzbauarten
Matrei (Windisch-), Pfeiler aus 63
Mayafarquin, Kirche 56
Mazdaismus 37 f., 41 f., 172, 279, 283
Mazdoran 42
Megaron 35
Mehrflächigkeit 183
Meinander, K. K. 11 ff., 14, 129, 223, 258
Meitzen, A. 144
Merhart 274
Merowinger 276
Mesopotamien (Zweistromland) 27, 59, 82, 87 f.
Method 18, 240, 254
Michelozzo 195
Midyat, Mar Ibrahim 87
Mihrnarseh 36
Mikluschütz, Holzkirche 234
Millet, G. 17, 112, 207
Minns, E. H. 8, 263, 272, 275
Minussinsk 275
Mirᶜâych 73
Mischnitzer, R. 47
Mississippi 275
Mittelturm, quadratischer 254
Mlaka (Veliki) 115, 130
Möser, Justus 223
Mösogoten siehe auch Goten, Westgoten und Spanien 144
Moklowski (Brüder) 242
Monioniska, Kirche, Schranken 96
Monneret de Villard, U. 71, 73, 75, 81, 89, 104, 109, 111, 153 f.
Moore, Cl. B. 275
Mor Polaci, S. Petar 89
Morey, Ch. R. 113
Morgenröte 38, 55
Mschatta 8, 36 f., 41, 170, 220, 264, 273
Mué, Stein des Branimir aus 91
München, Siegel Heinrichs II. und des III. 199
Münster, Kirche, Zierat 94
Multia, Holzkirche 133
Municipium magnum 107
Museen 258
Musmyje, Prätorium 29
Muth 263

Naksch-i-Rustem, Feueraltäre bei 34 f.
Nara, Shosoïn 191
—, Spiegel mit Berg Meru 38
Narses III. 128
Naturkultbühnen 40 f.
Neapel, Baptisterium 39
Nekrasow 46
Nemanja, König 207, 214
Nemanjiden 71
Nerwander 96
Nesselsdorf, Holzkirche 230
Niederle, O. 224
Nierder Belk, Holzkirche 234
Nikon, Patriarch 50
Nilus von Sinai 206
Nin (Nona) 61, 75, 210
—, Kapitelle von einer Basilika 193
—, S. Križ 75, 80, 90, 92, 133, 151, 162
—, S. Maria 106
—, S. Nikola 75, 80, 101, 133, 162 f., 228
—, Palastkirche 75
Nischen siehe Blendnischen
Normandie 86, 89
Nowgorod 46
—, Sophienkirche 49, 56
—, Snamenskij Sobor 29
Nowomoskowsk, Holzkirche 31
Numedaltypus der norwegischen Holzkirchen 125

Obmiński 242
Odrau, Stadtsiegel 240
Olmiš, Sv. Petar 213
Olonec, Holzkirche 46
Omura 270
Onegesios 140
Ongania, F. 93
Onofrio di La Cava 195
Orient 28
Orseolus, Petrus II. 93
Oseberg siehe Funde
Oslo 125
—, Universitätsmuseum siehe Funde
Ostasien (Blockbau) 134
Österbotten 13
Osteuropa, Lage 2
Ostgalizien 50
Otto III., Darstellungen des 201

Paavola, Holzkirche 132
Pagoden 21, 50, 163
Paläolithikum 59
Paltamo, Holzkirche, Schranken 97
Pandrethan, Tempel 94 f., 134, 158
Papsttum 214
Pargas, Holzkirche, Schranken 97
Pasargadae, Ruinen 6
Parenzo, Basilika 66
Paris, Louvre, Altarabische Schnitzerei 279
—, —, Basler Altartafel 201
—, Bibl. Nat., Ambros. lat. 12135
—, —, Cod. copt. 129, 11
—, —, Cod. copt. 129, 14
—, —, Cod. von Gellone 277
—, —, Psalter Karls des Kahlen 198
—, S. Germain des Près 88
Patsch, C. 106
Paulahariju, Holzkirche 96
Paulinus von Nola 37
Pawlucki, G. G. 50
Peisker, J. 40
Pelješać (Sabioncello) 83
Pelze, slavische 191, 275
Pergament (siehe auch Leder) 276 ff., 283
Pendentifs 81 f., 132, 163
Persepolis, Ruinen bei und in 6, 36
Peruzzi, B. 154
Petejävesi, Holzkirche 245
Peter d. Gr., Zar 56
Petranu, C. 59, 159
Pfeilervorlagen (siehe auch Blockpfeiler und Strebepfeiler) 83 f., 86 f.
Pfettendach siehe Holzbauarten
Philae, christliche Kirche 21
Photios, Patriarch 209
Pleß, Holzkirche 234
Ploske, Holzkirche 242
Plutzar, Fr. 274
Podaci, S. Johannes 89
Pokupski Brest, Sv. Barbara 115
Polen 46, 133 ff., 219 f.
Polock, Sophienkirche 56
Ponischowitz, Holzkirche 234
Porenut 155
Porewit 155
Porter, A. Kingsley 208 f.

Posse 199
Prag, Hradschin, Rotunde 226
—, Johanneskirche in der Altstadt 228
—, S. Kříž menší 226, 250
—, Vyšehrad, Martinskapelle 226, 250
Pridraga, S. Martin 89
Priko, S. Petar 89
Priskos 10, 138 ff.
Prokop, A. 225, 228 ff., 249
Promona 107
Protestantismus 50
Psalter, serbischer (München) 17
Pumpelly-Expedition 27
Putal, Georgskirche 203
Pyhämää (Luoto), Holzkirche, Schranken 97

Quaderbau 224
Quadratbau (Viereck) 32 ff., 35, 48, 50, 52 ff., 56, 126, 160, 226, 230 f., 241, 251, 256, siehe auch Kuppel, Raumreihung
Qualb Luse 6
Quasr-i-Shirin, Ruinen mazdaistischer Bauten 36

Rabbath Amman, Vierpaß auf der Zitadelle 36, 39
Rab (Arbe) 100
—, Dom 142
Rački 194, 203
Radić, F. 69, 75, 83 f., 89, 98, 104, 108, 110, 112, 153, 177 f., 200, 206
Ragusa siehe Dubrovnik
Rahmen 184
Ramsay, M. 97
—, W. 97
Ranke 275, 280
Ratibor, Holzkirchen in der Umgebung von 232 f.
Raumreihung 49, 54 f.
Ravenna 89
—, S. Apollinare in Classe 37, 94
—, Mausoleum der Galla Placidia 37, 113
—, Grab des Theodorich 117, 136 f., 180
—, S. Vitale 38, 74
Redtenbacher 88
Řeponje bei Prag, Kirche 228
Rethra, altslavischer Tempel 146, 195
Řeznovice, Peter- und Paul-Kirche 228
Ribník, Burg 74
Riegl, A. XII, 23, 59, 164, 170, 270, 272
Rivoira, G. T. 80, 104, 109
Rogau, Holzkirche 234
Rohziegelbau 27, 35 f., 37, 44, 48, 55, 82, 158
Rokoko 262
Rolltier 270, 281
Rom 25, 56 f., 59, 66, 81, 192, 256, 271 f.
—, S. Clemente 170
—, SS. Cosma e Damiano 38
—, S. Giovanni in Laterano 38
—, Sta. Maria Maggiore 38
—, Minerva medica, Zehnpaß 155
—, Peterskirche 37, 44, 256
Romanik 213
Rosenberg, St. Rochus 234
—, St. Anna 155
Rosette 94
Rostovzeff, M. 8, 263, 272, 275
Roth, K. 15
Rothari (König) 110
Rovinski 113
Rugeianithus (Rugiawit) 146, 155
Rügen, Arkona 146 f., 155
—, Karentia 145 f., 155
Rumohr, F. 108
Rundbau siehe auch Steinbau und Apsis 19 f., 226, 240, 255
Rundtonne siehe Tonne
Ruovesi, Holzkirche 249
Rusafa, Vierpfeilerbau 28
Russen 44
Rußland, vormongolische Kirchen 41, 46 ff.
Ryjen, finnische 189, 284

Sabioncello siehe Pelješać
Säule 96
Sachristan, Ruinen mazdaistischer Kultbauten 36
Salah, Mar Jakub 7
Salin, B. 8, 23, 261, 270
Saloinen (Salo), Holzkirche 130 f.
Salona siehe Solin
Samaniden (Dynastie) 273, 284
Samarra, Stuckzierat 220
Sarvistan, Palast 80 f, 163,
Sasanidenbauten 36, 80
Saxo Grammaticus 10, 33 f., 145 f., 155
Saybusch (Alt-), Holzkirche 235
Scardona 107
Scheftschenkogesellschaft 53
Scheltema A. v. 10, 23, 111, 129, 187
Schemea 201
Schetelig, H. 8, 10, 13, 264, 271, 273
Schiffbau 124
Schima, Dr. R. 125
Schlammbau 27
Schleswig, St. Michael 74
Schmarsow, A. 187, 273
Schmid, M. 208
Schnaase, C. 141, 186, 195
Schnittlinge 122
Schrägschnitt 189, 176
Schranken siehe auch Kirchenmöbel und Ikonostasis 86, 94 ff., 169, 246
Schrenck, L. v. 279
Schuchhardt, C. 20, 33, 145, 155
Schulcz, F. 246, 258
Schwelle 124 ff.
Schwieger, J. 27, 31, 44, 134
Sebenico siehe Šibenik
Sechspaßbau 151 f.
Sedlarica, Kapelle 115
Seeland, Rundbauten 74
Seesselberg, F. 74, 189
Segovia, Templerkirche 71
Seistan, Ruinen 36
Seitendorf, Holzkirche 230
Semper, G. 111, 224, 237
Serben 112, 214
Sergel 12
Serlio, S. 154
Shosoin siehe Nara
Šibenik 68, 110
—, Dom 195
Sibirien siehe auch Funde 9, 22, 85, 261 ff., 270, 274
Sigmaringen, Museum, Sporen 177
Sigtuna 240
Sinai 207
Singanfu, christliche Inschrift 270
Sirelius 11, 134, 253, 284
Šišić, F. v. 65, 104, 121, 139, 185, 203, 214, 241
Siverić 90
Skirpan, H. 44
Skythen 274
Slaven pass., i. bes. 117, 121, 136, 209 f.
Smil Flaška v. Pardubic 224
Smirnoff, I. 221
Smograu (Schmograu), Holzkirche 232
Sodankyle, Holzkirche 14, 253
Sofia, Sophienkirche 87
Sohag, Rotes Kloster 90
Sokolowka, Holzkirche 134
Sokolowski 183, 218
Solin (Salona) 66
—, Basilika Scti Stephani 194
—, S. Maria 109
—, Museum 126 f.
—, Peterskirche 203
—, —, Relief 201
Sonne, Sonnentempel 55

Spalato siehe Split
Spanien siehe auch Westgoten und Goten 58, 88, 100, 118
Sparrendach siehe Holzbauarten
Speneder, L. 163
Spieß, C. 180
Spirale 185
Split (Spalato) 127, 198 ff.
—, Archäologisches Museum 104
—, —, Gotenfunde 180
—, —, Schrankenplatte 178
—, Baptisterium
—, —, Platte 171
—, —, Taufbrunnen 197
—, Basilika S. Andreae 194
—, Diokletianpalast 75, 111 f., 193, 213
—, Dom (S. Dojmo, S. Maria, Domniusmünster) 106, 108, 203
—, S. Trojstvo = S. Trias 89, 100, 108, 152 ff.
—, Konzil in 213, 214
—, S. Eufemija 75, 153, 162
—, S. Martin, Schranken 62
—, S. Petar 201, 203
Sporen, altkroat. 175 ff., 187
Spytihněv 226
Stabbau siehe Holzbauarten
Stalaktitengewölbe siehe Wölbung
Staročerkask, Holzkirche 31
Stassov 283
Stavanger, Holzkirche im Stift 125
Steččis (siehe auch Knin, altkroat. Museum) 186
Stegenšek, A. 59
Steinbau (siehe auch Rundbau und Apsis)
—, armenischer 128
—, čechischer 88, 100 ff., 160, 217, 237
—, nordischer 69
—, osteuropäischer 55 f., 81, 237
—, polnischer 101
Steinbach, J. 250
Stettin, Slaventempel 195
Stickerei 190 f.
Sticcotti 112
Ston (Pelješać):
—, S. Mihajlo 89 f.
—, —, Fenster 103, 203
Stona, S. Ivan 83
Strebepfeiler siehe auch Blockpfeiler 86
Strong, E. 14
Strzygowski, J. 104, 218 f.
Stückelberg, E. 95, 98, 104, 110, 171, 185 f.
Stumpf, G. 240
Stupovi, Kirche (Biskupija) 88
Supka, G. 137, 280
Susa, Ruinen mazdaistischer Kultbauten (Feuertempel) 33 f., 35 f.
Swantewit (Sventovit) siehe auch Rügen, Arkona, Tempel, altslavischer 32, 34, 40 f., 146 f., 155
Sweti, Kirche 24, 253 f.
Syracuse 4
Syrien 73, 207
Syrin (bei Ratibor), Holzkirche 233
Syrisches Kloster (Natronseen), Stukkaturen 220
Syrmien, Architekt aus, im Dienste Attilas 140 f.
System, gebundenes 49, 132, 253, siehe auch Gurt und Joch
Szabo, Gj. 73
Szathmár, Holzkirchen 247

Tacitus 224
Takht-i-Rustam, Ruinen mazdaistischer Kultbauten 43
Tallgren 8
Tannendorf, Holzkirche 230
Taq-i-Bostan, Relief, Lebensbäume 39
Tarimbecken 40
Tatarenkunst (Rußland) 47
Taufhaus 239
Tempel, achämenidischer (siehe auch Feuertempel) 33 ff., 36, 145
—, altslavischer 21, 28, 31 ff., 52, 129, 145 ff., 155, 220 (siehe auch Rethra, Rügen, Stettin)
—, griechischer 10, 11, 22, 27, 96, 134, 254
Tenino siehe Knin
Teppich, orientalischer 184
Tetrapylon (Quasr-i-Shirin), Ruinen mazdaischer Kultbauten 36
Textilkunst (altslavische) 189 ff.
Thalloczy, L. v. 186
Thietmar v. Magdeburg 195
Thomas diaconus 194
Tibet 156
Tierkampfmotiv 278
Tierzierat 19, 21, 23, 137, 142, 166, 179, 183, 219 f., 250, 261 ff., 275 ff.
Tilak Bal Gangadhar 39
Tirski, W. 158
Tolstoi-Kondakoff 270
Tonne, Holz- 22, 52, 130 f., 159, 164, 235, 247 f.
—, Stein- 83 f., 87
—, Quer- 84, 87
—, Rund- 71
—, Spitz- 86
Torneå, Holzkirche 96
Toscanella, S. Pietro 89
Treppeln, Holzkirche 156
Triforien 123
Trogir (Traú) 68
Trompe (Trichternische) 36, 39, 66, 74 f., 80 ff., 113, 162
Trubetzkoi, E. 41
Truhelka 156, 184
Tschahartaq, Ruinen mazdaistischer Kultbauten 36
Tschubinaschwili 28
Türken 274 f., 280
Tulunidenzierat 279
Turzo, Graf Stanislas 231
Turm 84, 229 f., 254
Turmanin, Kirche 6
Tychau, Holzkirche 230

Übereckkuppel siehe Kuppel
Übereckung 29, 34, 36, 44, 50, 60, 134, 158, 130, 253
Überkragung 158
Ukraine, Blockkirchen 50, 242
Ullrich, J. 230
Una, Blockkirche 158
Urnes, Stabkirche, Holzschnitzerei 10, 24, 274
Ustje jepijskopske, Holzkirche 50
Uzdolje, Lukaskirche (siehe auch Knin, S. Lukas) 84

Valdres, Einmastkirche 13, 274
Vasić, M. 66, 104, 111 f.
Vasmer, M. 40, 273
Veden 38
St. Veit a. d. Glan, Holzkirche 164, 247
Velikij Mlaka siehe Mlaka
Velké (Groß-) Karlovice siehe Karlovice
Venantius Fortunatus 130, 138, 224
Venedig, Museo archeologico, Taufbecken des Vičeslav 92
—, San Marco 93
Verkündigung 207 f.
Vestfold, Schiffbau und Schnitzerschule 13, 271
Vičeslav, Taufbecken des, siehe Venedig
Vieleck (siehe auch Holzbau-Achteckverband und Apsis) 49
Viereckbau siehe Kuppel- u. Quadratbau
Vihara 21
Vis (Lissa), S. Maria 64, 100, 241
Vitruv 47, 129, 134, 157 f., 253
Vladimir, Kirchen 5, 42, 111
Vlňoves, Holzkirche 228, 240, 253
Vogüé, M. de 29
Völkerwanderungen 261
Vöyri, Holzkirche 131

Waräger 284
Weese, A. 148
Wehrbau 73, 194, 224, 237, 239, 255
Weigand 127
Weinhold 224
Weliki Ustjug, Holzkirche 46, 56
Wellenband 91, 98
Welna, Holzkirche 151
Wesser, R. 230, 238
Westasien 27
Westgoten (siehe auch Goten, Mösogoten und Spanien) 23, 83, 100, 118 f., 135
Westslaven 119, 217 ff.
Wickhoff, F. 37, 272
Wickinger 124
Wien, Kunsthist. Museum, Schatz von Nagy Szent Miklosz siehe Funde
—, Nationalbibliothek:
—, —, Cod. 1897 283
—, —, Cuthbert-Ev. 283
—, —, Dioskorides 199
—, Privatbesitz, Medaillon mit der Taufe Christi 207
Wietřkowice, Holzkirche 230
Wiggert 234
Wilhelm von Tyrus 118
Wimperg siehe Giebel
Wimpfen, Rundbau 71
Wirth, H. 39, 285
Wölbung (siehe auch Kuppel,Tonne)
—, röm. byz. Backsteintechnik pass., bes. 69 f., 82, 116
—, Holz 130 ff., 159, 247
—, Stein siehe Kuppel, Tonne
—, Stalaktitengewölbe 81
Wölfflin, H. 39
Wolfskron, A. L. von 230
Wologda, Holzkirchen 46
Wulff, O. 5, 8
Wyschenka welika, Holzkirche 50

Xenophon 6

Zabielin 56
Zadar (Zara) 68 f., 104, 165
—, Anastasienkirche 193 f.
—, Baptisterium 71
—, Dom 41
—, S. Domenico 108
—, Donatuskirche 69 ff., 87, 89, 108, 152, 162, 225, 255
—, —, Ziborium 142, 194
—, Donatusmuseum 98 ff., 169 f.
—, —, Kapitell aus Rab 170
—, —, Reliefs mit Szenen aus dem Leben Christi 174, 204 ff.
Zadar, Donatusmuseum, Sarkophag 174
—, —, Ziborium 142, 182
—, S. Lorenzo 75
—, S. Orsola 75, 108, 154
—, S. Pietro vecchio 75, 80 f., 108
—, —, Ziborium aus 142
Zagreb (Agram), Nationalmuseum, Branimir-Stein 91
—, —, Stein aus Ilok 63
Zalajkiewicz, B. 221
Zaloziecki, W. R. 17, 155, 223, 236, 242, 250, 258
Zapletal, F. 155, 226, 247
Zarathustra 42
Zažvić, Kirche 98, 110
Zellenreihung siehe Raumreihung
Zeltkunst 27, 44, 55, 275
Zestina, S. Jurje 84
Ziborium 48, 50, 100, 142
Ziegelbau 34, 81, 82
Zierat siehe Band-, Tier-, Tuluniden-, Technik des 114
Zimmermann, E. H. 17, 23, 98, 104, 179, 183, 185 f., 195, 277
Zawada, Herzoglich-, Holzkirche 234
Zwarthnotz, Gregorkirche 128 f.
Zwiebelkuppel 283
Zwölfstützenbau siehe Holzbau

ARBEITEN DES I. KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER UNIVERSITÄT WIEN

(Lehrkanzel STRZYGOWSKI):

Band I. MAX EISLER, Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst). 1914, Haag, M. Nijhof.

Band II. LUISE POTPESCHNIGG-HOLTEI, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. 1915, Wien, Schulbücherverlag. 2. Auflage 1923.

Band III. ARTUR WACHSBERGER, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. (Zweite Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift.) 1916, Berlin, Oesterheld & Co.

Band IV. RICHARD KURT DONIN, Romanische Portale in Niederösterreich. (Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission für Denkmalpflege.) 1917, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Band V. JOSEF STRZYGOWSKI, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. 1917, Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung.

Band VI. HEINRICH GLÜCK, Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kultur-geographischer Grundlage. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 14.) 1916, Heidelberg, C. Winter.

Band VII. ERNST DIEZ, Churasanische Baudenkmäler. Ergebnisse einer 1912—1914 vom I. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte der islamischen Kunst in Iran unternommenen Forschungsreise. 1918, Berlin, Dietrich Reimer.

Band VIII. MAX EISLER, Der Raum bei Jan Vermeer. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXXIII, 1916, Heft 4.) Wien, F. Tempsky.

Band IX./X. JOSEF STRZYGOWSKI, Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom I. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) 1913 durchgeführten Forschungsreise. 1918, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co. Vergriffen.

Band XI. KARL WITH, Buddhistische Plastik in Japan bis zum Beginn des 8. Jahrhunderts. Ergebnisse einer 1913—1914 vom I. Kunsthistorischen Institut der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise. 1923, Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 3. Auflage.

Band XII. HEINRICH GLÜCK, Probleme des Wölbungsbaues: Die Bäder Konstantinopels und ihre Stellung in der Baugeschichte des Morgen- und Abendlandes. Band I: Aufnahmen, Beschreibungen und historische Erläuterungen. 1921, Wien, Halm und Goldmann.

Band XIII. MAX EISLER, Rembrandt als Landschafter. 1918, München, F. Bruckmann, A.-G.

Band XIV. M. DIMAND, Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien. Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst. 1925, Leipzig, Hiersemann.

Band XV. JOSEF STRZYGOWSKI, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Acht Vorträge der Olav-Petri-Stiftung, Upsala. 1920, Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung (erschien zuerst schwedisch, 1923 auch englisch).

Band XVI. MAX EISLER, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes. 1919, Wien, Staatsdruckerei. Der Rest der Auflage zu beziehen durch das Kunsthistorische Institut, Wien, IX., Hörlgasse 6.

Band XVII. HANS BERSTL, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Band IV.) 1920, Bonn-Leipzig, Kurt Schröder.

Band XVIII. STELLA KRAMRISCH, Grundzüge der indischen Kunst. 1925, Hellerau, Avalun-Verlag.

Band XIX. HEINRICH GLÜCK, Probleme des Wölbungsbaues, Band II: erscheint unter dem Titel „Der Ursprung des römischen und des abendländischen Wölbungsbaues" in den „Italienischen Forschungen", N. F. des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz.

Band XX. JOSEF STRZYGOWSKI, Die Krisis der Geisteswissenschaften. 1923, Wien, Anton Schroll & Co. Rest der Auflage zu beziehen durch den Verfasser (Wien, XIII., Würzburggasse 29).

Band XXI. BERTA RUDICH, Iranische Zierkunst. Druckfertig.

Band XXII. CORIOLAN PETRANU, Inhaltsproblem und Kunstgeschichte. 1921, Wien, Halm und Goldmann.

Band XXIII. ERNST DIEZ, Churasanische Baudenkmäler. Band II: erschienen unter dem Titel „Persien" in „Kulturen der Erde", Band XX, 1923, Hagen i. W., Folkwang Verlag.

Band XXIV. OSKAR RASCHAUER, Schloß Schönbrunn. 1929, Wien, Verlag Dorfmeister.

Band XXV. JOSEF STRZYGOWSKI, Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. I. (Tafelband mit einem beschreibenden Verzeichnis vom Herausgeber und H. Glück.) 1923, Wiener Drucke.

Band XXVI. FRITZ NOVOTNY, Romanische Bauplastik in Österreich. Druckfertig.

Band XXVII. FRIEDRICH PLUTZAR, Die Ornamentik der nordischen Runensteine. 1924, Stockholm. Kungl. vitterhets historie och antikvitets Akademiens. Handlingar I:6.

Band XXVIII. FANNINA HALLE, Vladimir-Ssusdal, Russische Romanik. 1929, Berlin, Verlag Wasmuth.

Band XXIX. KARL GINHART und BRUNO GRIMSCHITZ, Der Dom zu Gurk. 1929, Wien, Krystall-Verlag.

Band XXX. JOSEF STRZYGOWSKI, Die bildende Kunst der Gegenwart. 1923, Wien, Schulbücherverlag, 2. Auflage.

Band XXXI. ADOLF BRUCK, Das Fachwerk im Werden der deutschen Baukunst. Druckfertig.

Band XXXII. OTTO DEMUS, Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Druckfertig.

Band XXXIII. MAX EISLER, Das barocke Wien. 1925, Wien, Staatsdruckerei.

Band XXXIV. ERNST DIEZ, Indische Kunst. 1925, Berlin-Neubabelsberg. Im Handbuch der Kunstwissenschaft.

Band XXXV. JOSEF STRZYGOWSKI, Early church art in northern Europe with special reference to timber construction and decoration. 1929, London, B. T. Batsford.

Band XXXVI. HEINRICH GLÜCK, Die indischen Miniaturen des Hamzä-Romanes. 1925, Wien, Amalthea-Verlag.

Band XXXVII. JOHANNES SCHWIEGER, Kunst und Naturtatsachen. I. Haus und Holz als Grundlage zur Entwicklung der Großkunst. Erster Teil 1925 erschienen in „Armeniaca". Herausgeber K. Roth, Leipzig, Asia-major-Verlag. Zweiter Teil, erscheint 1928. Dritter und vierter Teil erscheinen 1929.

Band XXXVIII. MAX EISLER, Das bürgerliche Wien. 1926, Wien, Staatsdruckerei.

Band XXXIX. JOSEF STRZYGOWSKI, O razvitku starohrvatske umjetnosti. 1927, Zagreb, Izvanredno izdanje Matice hrvatske.

Band XL. JOSEF STRZYGOWSKI, Die altslavische Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises. 1929, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag.

Band XLI. JOHANNES SCHWIEGER, Armenische Kunst, Elemente des Bauens und Schmückens vor und nach dem Jahre 1000. Druckfertig.

Band XLII. LEOPOLD SPENEDER, Vorderindische Sakralbautypen, ihre Voraussetzungen und ihre Entstehung. Druckfertig.

BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN KUNSTFORSCHUNG

Herausgegeben vom I. Kunsthistorischen Institute der Universität Wien
(Lehrkanzel STRZYGOWSKI):

1. HEINRICH GLÜCK, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik in Konstantinopel. Wien 1920.
2. JOSEF STRZYGOWSKI, Kunde, Wesen und Entwicklung. Mit Beiträgen von E. Diez, K. Ginhart, H. Glück, F. Plutzar, M. Stiassny, E. Wellesz. Wien 1922.
3. KARL GINHART, Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik. Wien 1923.
4. JOSEF STRZYGOWSKI, Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000. Mit Beiträgen von B. Brehm, E. Klebel, F. Wimmer und J. Schwieger. 1926, Wien, Krystall-Verlag.
5. JOSEF STRZYGOWSKI, Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala. 1926, Posen, Historische Gesellschaft.
6. LUISE HOLTEI, Das Werden der Massenpersönlichkeit. Druckfertig.
7. JOSEF STRZYGOWSKI, Forschung und Erziehung. Der Neuaufbau der Universität als Grundlage aller Schulverbesserung. An den Verfahren der Forschung über bildende Kunst erörtert. 1928, Stuttgart, Verlag Strecker & Schröder.

EINIGE PUBLIKATIONEN DES DR. BENNO FILSER VERLAGES:

DIE KUNST DER ALTEN CHRISTEN

Von Wilhelm Neuss, Köln.

23 × 32, 155 S. Text, 184 Abb. in Autotypie, 24 Strichätzungen und 4 Farbtafeln, Preis RM. 40·—.

VORMITTELALTERLICHE MALEREI (bis zum 12. Jahrhundert)

Von Rudolf Kömpstedt, München.

(In Vorbereitung.)

RUSSISCHE KUNSTGESCHICHTE VON DER FRÜHESTEN ZEIT BIS ZUR ZEIT PETERS DES GROSSEN

Von Michael Alpatoff und Nikolaus Brunoff.

(In Bearbeitung.)

UNTERSUCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DER GEORGISCHEN BAUKUNST

I. BAND, DIE KIRCHEN DES DSCHUARI-TYPS

Von Georg Tschubinaschwili, Tiflis.

22 × 29, Umfang etwa 300 S. Text mit über 200 Tafelbildern. Preis etwa RM. 100·—.
(In Vorbereitung.)

ALOIS RIEGL, GESAMMELTE AUFSÄTZE

Herausgegeben von Karl Maria Swoboda.

Vorwort. — Einleitung: Die Quintessenz der Lehren Riegls. — Bibliographie der Schriften Riegls. — Kunstgeschichte und Universalgeschichte. — Möbel und Innendekoration des Empire. — Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. — Eine neue Kunstgeschichte. — Naturwerk und Kunstwerk. — Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio. — Zur Entstehung der altchristlichen Basilika. — Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. — Jakob van Ruijsdael. — Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. — Über antike und moderne Kunstfreunde. — 16 × 24, 40 S. Vorwort und 206 S. Text mit 24 Bildtafeln. Preis geb. RM. 14·—, brosch. RM. 12·—.

GOTIK UND RENAISSANCE ALS GRUNDLAGE DER ABENDLÄNDISCHEN WELTANSCHAUUNG

Von Dagobert Frey, Wien.

18 × 24, 384 S. Text und 40 Bildtafeln, Preis geb. RM. 25·—, brosch. RM. 20·—.

JAHRESHEFTE DES ÖSTERREICHISCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS IN WIEN

In nächster Zeit erscheint Bd. XXIV mit folgendem Inhalt:

Löwy, Der Schluß der Iphigenie in Aulis. — Egger, Die christliche Kirche in Stobi. — Miltner, Das praenestinische Biremenrelief. — Eichler, Zwei Reliefs des kunsthistorischen Museums in Wien. — J. Keil, Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos. — Menghin, Römische Funde aus Sommerrein im Leithagebirge. — Schober, Zu den Friesen der delphischen Schatzhäuser. — Schehl, Ein Archistratos des Praefektus Aegypti Valerius Eudaemon. — Zingerle, Parapilomena. — Zingerle, Zur Jobakchen-Inschrift.

MITTEILUNGEN ZUR OSMANISCHEN GESCHICHTE

Herausgegeben von Kraelitz und Wittek.

I. Band, Heft 1—4, Jahrgang 1921.
15 × 24, 248 S. mit 3 Tafeln, Preis RM. 4·—.

Verlangen Sie, bitte, ausführliche Prospekte dieser und anderer Werke des Dr. Benno Filser Verlages G. m. b. H., Augsburg.